

DEVENIR REBIS: PERFORMATIVIDADES *DRAG* Y SUBVERSIÓN DEL SISTEMA SEXO-GÉNERO

Diego Mayoral Martín

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Patricia Mayayo Bost

Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura.

Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad Autónoma de Madrid

2020



Resumen

Esta tesis estudia la intersección de las políticas *drag*, la performance y la espiritualidad en la obra de un conjunto de artistas contemporáneos. Influida en gran medida por la teoría butleriana de la performatividad, la práctica de estos creadores puede conectarse, según se sostiene aquí, con la figura alquímica del Rebis, un ser mitológico que, según la tradición, simboliza la perfección, el ideal inalcanzable, y que refleja el uso que estos artistas, vinculados a diferentes formas de espiritualidad disidente, hacen de la performance como un espacio de enunciación política y trascendente.

Este tipo de trabajos, según muestra esta investigación, son herederos de una genealogía de prácticas activistas, teóricas y artísticas que podemos remontar, al menos, hasta el siglo XVIII. Así, la tesis traza un recorrido que conecta pasado y presente, insertando el trabajo de estos creadores en un “tiempo largo” de prácticas y teorías de subversión sexogenérica.

Agradecimientos

El grueso del texto que viene a continuación, con sus aciertos y sus equivocaciones, aglutina un cúmulo de vivencias y experiencias inenarrables. Son múltiples las personas a las que les debo gratitud por haber podido llevar a término este proceso. De ellas quiero empezar indudablemente por nombrar a mis padres, agradeciendo su capacidad de apoyo incondicional, calidoscópica e infinita. Pues más allá de esta tesis, siempre han secundado cualquiera de mis proyectos y convicciones personales por muy opuestas que fueran a su forma de estar en el mundo. Asimismo, ambos con sus diferentes maneras de ser y hacer, me han acompañado desde el amor en todo momento –dentro y fuera de esta empresa– y, especialmente, en aquellos momentos en los que la realidad se me ha tornado mas difícil. En segundo lugar, quiero reconocer fehacientemente la comprensión y la ayuda prestada por mi Directora Patricia Mayayo Bost, ya que sin ella hubiera sido imposible llegar hasta aquí. Dignas de mención –más allá de su profesionalidad y sus grandes aportes como académica– son su templanza, su paciencia, su capacidad de escucha y su empatía.

Sin obviar la dimensión afectiva quiero agradecer también la ayuda técnica prestada por Alberto Poza, Jeremia Boulanger y Chema Lanzarote por las traducciones; a David Asenjo, Laura Ramírez y Óscar Chaves por las correcciones y sus interpelaciones discursivas; y, por supuesto, a “mis” cuatro artistas caso de estudio: Aj Dirtystein, Lukas Avendaño, Michael Dudeck y Alejandro Zertuche que abordo en el capítulo IV, con quienes ha sido sumamente enriquecedor el diálogo mantenido durante estos largos años y que, al margen de haberme aportado profundamente con sus particulares cosmovisiones, han estado siempre dispuestxs a responder a mis numerosas cuestiones. Del mismo modo quiero agradecerse a tantxs otrxs artistas recopiladxs para esta investigación (como Mikey McParlane, Lechedevirgen Trimegisto, Neo Fung o Tareq Sayed Rajab de Montfort, por citar a algunxs de ellxs) que, por contingencias de la vida, han quedado “fuera” de este corpus, pero lo cierto es que las notas sobre sus trabajos están aguardando salir a la luz de cara a futuras investigaciones.

Del afecto y la profesionalidad prestada en consonancia a este proyecto académico, paso a la profesionalidad y el afecto que se me ha brindado desde el ámbito de la salud mental; realidad compleja de entender y sobrellevar tanto por el contexto circundante como por uno mismo. Desde el inicio a la mitad del proceso de esta tesis quiero mostrar unas palabras de agradecimiento por el meritorio trabajo de

acompañamiento realizado por Mar González y, posteriormente, el continuado por Silvia Fonseca y Francisco González Aguado, quienes me han enseñado a convivir con el malestar, para poder a veces sortearlo y otras tantas aceptarlo. Junto a ellos, cabe señalar a Marina Esparza por su buen hacer en su doble asistencia como amiga y como profesional en este último campo referido. Estas dificultades sobre las que diría Artaud que “no hay concordancia de las palabras con el minuto de mis estados” y que forman y formarán parte –con sus diferentes modulaciones– del conjunto de mi existencia, no habrían sido asimismo llevaderas sin la panoplia de afectos surgidos al calor de la amistad mantenida con personas tales como Lucía Bencomo, Candelas Manzano, Marina López Baena, Jorge González, Tamara Vázquez, Laura Montero, Gemma Cobo, Inma Marín, Natalia Ramírez Püschel y los ya citados Marina Esparza, Óscar Chaves y Laura Ramírez. De entre todos ellos quiero destacar de forma sobresaliente a Lucía por –como su propio nombre indica– arrojar luz en mi vida desde el amor y a través del arte de la magia. En definitiva, doy gracias a todos ellos, a mis amados padres y al Universo por estar en conjunción durante este proceso de aprendizaje y autorrealización personal que ha sido esta tesis y que, en su conjunto, es nuestra existencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

“El Alma se aloja en el cuerpo. Un cuerpo enfermo (de cultura cisheteropatriarcal)”	1
---	---

Capítulo I

Lo festivo y la militancia como distintos orígenes de encarnación de lo *drag*

1. Cuestiones terminológicas	15
2. Las políticas <i>drag</i> que vienen desde el cuerpo	22
2.1. Las Molly Houses	22
2.2. La escena de los Balls en Harlem (Nueva York)	27
3. Las políticas <i>drag</i> que de la militancia van al cuerpo	34
3.1. El FHAR (Les Gazolines & Le Montreuil Group)	37
3.2. El FUORI! y Mario Mieli	42
3.3. El GLF inglés (El Street Theatre Group, Las Radical Queens aka RadFems & el Bethnal Rouge)	50

Capítulo II

Performatividades *drag* y lo *queer*: de la institución al ciberespacio

1. Las políticas <i>drag</i> que desde la institución van al cuerpo	73
1.1. La noción butleriana de la performatividad: algunos apuntes en torno a su constitución teórica	74
1.2. La performatividad y lo <i>queer</i> : problematizando su “integración” en el ámbito institucional (la Universidad, el museo, galerías, ferias y festivales)	96
2. A propósito de la Ciber-Era y las políticas <i>drag</i> que de internet van al cuerpo	120

Capítulo III

Performance y performatividad: el *drag* en el mundo del espectáculo y el arte (de acción)

1. Consideraciones en torno a las nociones de performatividad y performance	125
2. Un breve recorrido a través de lo <i>drag</i> en el espectáculo y el arte (de acción)	133

2.1. El “juego” de los roles de género en el teatro de variedades	134
2.2. Subversiones de género en las Vanguardias Históricas.....	162
2.3. Replanteamientos identitarios sexo-genéricos en el arte (de acción) en y desde las Segundas Vanguardias.....	170
2.3.1. Expresiones de género en el feminismo de la segunda ola (fotografía y acción)...	171
2.3.2. “Maricas” vs cisheteropatriarcado y el sistema (del arte).....	182
2.3.3. De lo <i>drag King</i> a otras fluctuaciones de género.....	191
2.3.4. <i>Glitter, Ridiculous</i> y <i>gender-fuck</i>	196
3. La música y lo <i>drag</i>: del escenario al club	203

Capítulo IV

Estrategias Rébicas: (el arte de) trascender el binarismo sexo-género y caminar hacia la unidad arrebatada

1. Introducción: de la herencia butleriana al devenir Rebis	217
2. Primera prefiguración Rébica: Binarismos “completos” y “fragmentarios”	220
2.1. ¿ <i>Bio-queens</i> o <i>Faux-queens</i> ? Aj Dirtystein: The holy <i>fem-drag-queen</i>	221
2.2. Lo <i>drag</i> : un concepto eurocentrado. El pensamiento mágico en Lukas Avendaño	251
3. Segunda prefiguración Rébica: Utopías Aberrantes y el “espíritu” del Andrógino	287
3.1. Utopías Aberrantes	287
3.1.1. Lo animal, lo ciborg y lo monstruoso como devenires pos-humanos	287
3.1.2. “The Religion Virus”: el caso de Michael Dudeck	295
3.2. El “espíritu” del Andrógino: el reclamo de la unidad arrebatada. El caso de Alejandro Zertuche	317

CONCLUSIÓN	339
-------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	341
--------------------------	------------

ANEXOS	367
---------------------	------------

Introducción

El Alma se aloja en el cuerpo. Un cuerpo enfermo (de cultura cisheteropatriarcal)

“El andrógino encarna el misterio [...]. En él todo es misterioso: su sexo, su origen, su finalidad. Unas veces remite a un estado ideal de la persona humana, remontando a la noche de los tiempos; otras, sus amantes lo sitúan en el futuro, como un objetivo lejano, un estado de perfección que hay que alcanzar”¹.

Francine-Claire Legrand

Esta investigación surge inicialmente con la intención de profundizar, desde un punto de vista teórico, en tres dimensiones fundamentales de mi existencia: la espiritualidad (concebida desde un punto de vista esotérico), el arte (y en concreto, la performance) y las políticas y teorías *queer*. Empezaré, de este modo, por un “partir de sí”, un pequeño viaje autobiográfico que ayude a entender cómo he llegado hasta aquí y qué significado atribuyo a estas tres dimensiones. Pese a que mis padres son ambos agnósticos, desde que tengo uso de razón he experimentado una honda llamada hacia lo Numinoso², un concepto que el teólogo e historiador de las religiones Rudolf Otto describió, en su obra *La idea de lo sagrado* (1917)³, como una “experiencia no-racional y no-sensorial o el presentimiento cuyo objeto primario e inmediato está más allá de sí mismo”, un misterio que es a la vez terrorífico y fascinante. De tal manera que a los cinco años de edad acabé por bautizarme

¹ LEGRAND, Francine-Claire, *El ideal andrógino en la época de los simbolistas en Europa*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 126.

² Lo Numinoso debe ponerse en relación con el concepto de gnosis respecto al que cabe hacer la siguiente aclaración en relación a la hipótesis que aquí será planteada: La cosmología común a todos los casos de estudio presentes en el texto podría sintetizarse como una intersección entre enunciaciones *queer* (sean o no pretendidos de forma consciente por lxs artistas) y una búsqueda esencial de la verdad última, de la gnosis, independientemente de cual sea[n] la[s] “doctrina[s]” en las que se apoyen para alcanzarla. Si bien el gnosticismo tiene como objetivo caminar hacia la gnosis, gnosis y gnosticismo, no son la misma cosa. Por lo que considero necesario hacer la siguiente diferenciación que expone Carlos Vidal en su libro *Los orígenes de la Nueva Era*, en relación con el acuerdo generado en el Congreso de Mesina de 1966 sobre los orígenes del gnosticismo: “La [...] «gnosis» sería el conocimiento de los misterios divinos reservado a una élite, mientras que «gnosticismo» designaría un fenómeno histórico concreto y, más específicamente, los sistemas relacionados con la gnosis que se producen durante el siglo II” (VIDAL, César, *Los orígenes de la Nueva Era*, Nashville, Grupo Nelson, 2009, p. 8). Por tanto, es en este caso caminar hacia la gnosis, y no hacia el gnosticismo. Ya que este implica en sus distintas variantes independientemente de la civilización en la que florezca, un rechazo del cuerpo y de este mundo, algo que está en las antípodas de las cosmologías de los casos de estudio aquí presentados, que en vez de librarse de este mundo y del cuerpo, desean ser libres en el mundo y en/con el cuerpo. Hacia la salvación significa trabajar en todas aquellas cosas que nos atan, entendiendo aquí el cisheteropatriarcado y su sistema dualista como una de las principales fuerzas coercitivas en la existencia de este mundo.

³ OTTO, Rudolf, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

“a destiempo” por la insistencia de mi abuela materna, algo que indudablemente recibí con gran ilusión. Para mí, ese día no era solo una fiesta, sino algo trascendente: entré a la iglesia de la mano del sacerdote, temeroso del Señor, mientras rezaba en voz baja el Padre Nuestro. De hecho, llevaba una medallita de oro y mi padre me la ocultaba constantemente dentro de la camiseta interior, algo a lo que yo me resistía: el acto simbólico de lucirla era esencial para mí a la hora de atravesar ese rito de paso.

Si la espiritualidad ha estado presente desde que era bien pequeño (principalmente a través del catolicismo, ya que mi madrina me llevaba todos los sábados por la tarde a misa), la necesidad de expresarme creativamente también lo ha estado y en muchas ocasiones ambas se han ido cruzando. Mi medio de expresión creativo privilegiado era el dibujo: me tiraba durante horas en el suelo de la sala de estar, plasmando con pinturas y lápices de colores, desde brujas y hadas, a Vírgenes Dolorosas acompañadas del *Arma Christi*. No obstante, asimismo siempre mostré un interés por lo escenográfico y lo performático, que estaban presentes, por ejemplo, tanto en los juegos sobre historias legendarias que recreaba con los niños en el pueblo, como en los momentos en los que instaba a mi prima a hacer un *tableau vivant* del Belén bajo la mesa camilla del salón. Las brujas y las hadas siempre me fascinaron, de tal manera que la primera vez que me disfracé fue vestido de bruja en la guardería en 1992. A ese repertorio iconográfico, se sumó el de los dibujos de televisión, siendo el de la serie anime de *Sailor Moon*⁴ uno de los más representativos, hasta el punto de rozar la obsesión. El contenido esotérico estaba presente de diferentes maneras en la serie televisiva: a través de ella, por ejemplo, aprendí por primera vez los símbolos alquímicos correspondientes a los planetas y/o Dioses grecorromanos.

Como decía, mi tía me adoctrinó a lo largo de la infancia en el catolicismo y yo, paralelamente, les solicitaba a mis padres asistir a las procesiones de Semana Santa en el pueblo. ¿Cuántas veces, hasta la actualidad, he hecho levantarse de madrugada a mi madre para que me acompañara al viacrucis del Viernes Santo? Aun así, al margen de la influencia del catolicismo y de la contaminación esotérica-pop del anime japonés, yo he tenido desde siempre una inclinación interna hacia una espiritualidad más plural. En torno a los ocho años, mi madre me llevó a una librería de segunda mano y yo me la recorrí “de cabo a rabo” hasta toparme con la sección de esoterismo. De entre los volúmenes

⁴ Adaptación televisiva de la serie de manga escrita e ilustrada por Naoko Takeuchi que se emitió durante la década de los noventa. Esta pertenece al subgénero del anime *mahō shōjo* (chica mágica) en el que la trama gira en torno a una chica o grupo de chicas poseedoras de alguna clase de objeto mágico o de poderes paranormales.

disponibles, escogí un libro de color granate que se llamaba *Magia*⁵ y en cuya portada aparecía una Diosa Isis⁶ de pechos prominentes. Lo sorprendente es que en el contenido encontrábamos una recopilación variopinta de información y de símbolos que iban desde el hermetismo trismegistiano, los Rosacruces, la Teosofía, la Golden Dawn y la Orden de Thelema, a la Wicca de Gerald Gardner y la de Alex y Maxine Sanders o a la más reciente Magia del Caos.

Por aquel momento, ya había sido también señalado como “*queer*”. De hecho, recuerdo el día que llevé el libro al colegio: durante la clase de gimnasia lo dejé encima de una papelería, como una forma de protegerme mágicamente y de intentar mostrar con aquella portada que seguía los patrones de la heteronormatividad. Por aquel periodo, asistía a catequesis por convicción propia para tomar la comunión y, al finalizar sexto de primaria, solo podía continuar un año más en el colegio público antes de pasar al instituto, que me quedaba bastante lejos, por lo que mis padres decidieron llevarme a uno de curas que estaba más cerca de casa. Ahí empezó mi decepción con la religión cristiana, acompañada de la violencia que, de forma sistemática, ejercían sobre mí mis compañeros de clase por ser, como ellos decían, un maricón o una niña y, por supuesto, también la violencia de otra naturaleza que era propinada por el Padre Santiago y que contribuyó a que mi relación con la sexualidad, el deseo y la identidad se hiciera poco a poco más complicada y difícil. En una insistencia por una educación artística reglada, cambié las clases de música –a las que me había apuntado mi madre– por las de dibujo y posteriormente por las de pintura.

La adolescencia se tiñó de negro y como respuesta al ostracismo me hice gótico y empecé a sentir afinidad por la Wicca, sin abandonar del todo el catolicismo. Lo gótico, para mí, comprendía en aquel momento esa dimensión del romanticismo que fusiona lo sobrenatural y lo esotérico con el cristianismo, a la par que me hacía identificarme como un ser otro que no encajaba con las concepciones hegemónicas imperantes. Tras el bachillerato, me centré en la pintura durante la carrera de Bellas Artes, mientras que en la de Historia del Arte me deleitaba fundamentalmente entre lo simbólico, lo religioso y lo mitológico⁷. Finalmente, tras mi paso por las universidades de Kassel y Barcelona

⁵ KING, Francis, *Magia. Mitos - Dioses - Misterios*, Madrid, Ediciones del Prado, 1993.

⁶ *Isis sin Velo* (1877) fue la obra más importante de Helena Petrovna Blavatsky hasta que publicase *La Doctrina Secreta* (1888). Hago esta referencia porque el encuentro con ese libro fue, de alguna manera, una revelación, así como Blavatsky desvelaba, cuestionando la ciencia y las religiones hegemónicas, la verdad oculta.

⁷ He de señalar cómo mi padre desde que era muy pequeño me leía mitología grecorromana. Pienso que lo hacía porque como es un devoto seguidor de la filosofía de la ilustración y de su culto a la razón, pensaría que era acertado recurrir a esas leyendas por ser Grecia y Roma las culturas cuna de la civilización y de la

(2009-2010 y 2010-2011), acabé por especializarme en la rama de escultura en Bellas Artes, ya no sólo por mi creciente interés por lo objetual, sino porque era la disciplina que, en aquel momento, me permitía más fácilmente incluir el cuerpo en mi discurso (o bien, que mi discurso fuera el cuerpo), algo que por aquel entonces comenzó a mostrarse como una imperiosa necesidad. En Historia del Arte, no teníamos rama de especialización o trabajo de fin de carrera, pero el ensayo más extenso que entregué, y con el que más me siento identificado, fue con un monográfico sobre la producción artística de Marina Abramović.

Un año antes, había empezado a familiarizarme con la teoría *queer* a través de Paul B. Preciado y poco tiempo después adquirí el nombre artístico de Rambova⁸, entre otras muchas cosas por el interés que me producía el imaginario de la época de los años 10 y 20 del siglo XX, mientras estudiaba el máster de Dirección Artística Cinematográfica en la ESCAC de Barcelona allá por 2012. El *display* y la ambientación del trabajo de fin de máster se situó en la Transilvania decimonónica, para los que aporté referencias de las estéticas cinematográficas de Dreyer, Tarkovsky, Bergman, Angelopoulos o Parajanov, entre otras. Ese mismo año también realicé algunas performances vinculadas a lo espiritual y, guiado por una fuerte inquietud por la investigación académica, solicité el ingreso en el máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid. Durante ese tiempo, adquirí múltiples conocimientos teóricos, entre los que destaco aquellos que tienen que ver con la relación de la teoría *queer* y el feminismo con la historia del arte. En mi trabajo de fin de máster, dirigido por Patricia Mayayo, decidí poner en diálogo la espiritualidad con el feminismo y la performance, así como con la cuestión del trauma sobre la que entonces había empezado a tomar conciencia gracias al psicoanálisis. La investigación, titulada “Hagiografías disidentes: la performance ritual como psicoterapia” (2014), abordaba los casos de Anna Halprin (el cáncer), Linda Montano (el duelo por la muerte de su exmarido), Ana Mendieta (el desarraigo por el exilio) y Ron Athey (la homosexualidad y

democracia. Lo que ocurrió es que, si su lectura estaba desprovista de cualquier clase de pensamiento mágico, yo estaba y nunca he dejado de estar sumido en él.

⁸ Nacida Winifred Kimball Shaughnessy (1897-1966) en Utah, adquirió el nombre de Natacha Rambova al inicio de su carrera con la intención de triunfar en el ballet. Yo me apropio del apellido de Natacha con la intención de señalar el carácter ficcional de la identidad, por cómo Natacha recurre al estereotipo de que por el hecho de tener un nombre ruso va a tener mayor reconocimiento, y porque etimológicamente Rambova significa hija de Rambov, por lo que me autoadjudico un significante asociado a la feminidad. Asimismo, por lo que supone su figura en sí, diseñadora de vestuario, escenógrafa, actriz, ocultista, estudiosa de las religiones comparadas, entre otras.

el Sida) y hacía hincapié en la potencialidad del arte de acción ritualizado como un medio de resiliencia y una forma de resignificar el dolor.

En 2015 me matriculé en el programa de Doctorado Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la UAM y obtuve una beca FPU. En un primer momento, tal y como planteaba en la propuesta presentada al Ministerio, tenía la intención de continuar con la idea de abordar el entrecruzamiento de la performance con la espiritualidad, lo *queer* y la psicoterapia desde una perspectiva teórico-práctica. No obstante, tras múltiples lecturas⁹, comprendí que el tema era inabarcable para una tesis de cuatro años. En mi segundo año de beca, comencé a dar clase en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, a la vez que me inscribí en el máster de Práctica Escénica y Cultura Visual del MNCARS en colaboración con la UCLM, con la intención de recibir una suerte de formación reglada respecto a las artes vivas. Desechada la psicoterapia, pero apostando por implementar mi práctica artística en la tesis, en 2016¹⁰ abrí una página web (www.diegorambova.com), con la intención de que sirviera como un repositorio donde ir volcando varias tentativas relacionadas con las tres líneas de investigación de mi doctorado: el *queerness*, la espiritualidad, y la performance. Como puede comprobarse en la web, el proyecto trasluce un gran esfuerzo e implicación a través de múltiples trabajos que fueron desarrollados durante más de tres años.

No obstante, finalmente decidí dejar suspendida temporalmente esta faceta por la dificultad de poder conciliar estudios de máster, congresos, impartir clases durante tres años y la propia realización de la investigación predoctoral. Por otro lado, incluir una reflexión sobre mi propia práctica artística en la tesis conllevaba toda una serie de desafíos adicionales relacionados con la dificultad de lidiar con la interrelación entre dos dimensiones investigadoras cuya naturaleza metodológica y lógicas constitutivas podríamos decir que son casi antagónicas: la teoría y la praxis artística¹¹. En cualquier caso, el ir delimitando y concretando el tema a tratar y sus implicaciones es, como

⁹ Sólo dentro de la psicoterapia navegué tangencialmente por el psicoanálisis (Freud, Jung, Melanie Klein, Winnicott, Lacan, Nasio...), la gestalt (Fritz Perls y Laura Posner, Claudio Naranjo...), y el psicodrama (Jacob Levy Moreno)... acabando por orientarme más, en aquel momento, hacia la psicología transpersonal, por su vinculación con lo metafísico.

¹⁰ En relación a lo *queer*, cabe señalar cómo a principios de ese mismo año fundé junto a Carlos Almela, Antoni Bou, Alberto Martínez y Gustavo Nieves el colectivo Sección Invertida que surgió como respuesta y repulsa al “incremento” de agresiones contra el colectivo LGBTI+ en Madrid, y que pretendía asistir a las personas víctimas de esta violencia y, asimismo, combatir la “diversofobia” presente tanto en grupos de odio organizados, como a nivel estructural y/o dentro del propio colectivo LGBTI+. Me desvincularía del grupo a finales del 2016.

¹¹ En relación a esta realidad pueden consultarse: LEAVY, Patricia, *Method meets Art. Arts-Based Research Practice*, Nueva York, The Guilford Press, 2008; SÁNCHEZ, José Antonio y PÉREZ ROYO, Victoria, *Práctica e investigación*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2009; y TRIMINGHAM, Melissa, *A methodology for practice as research. Studies in Theatre and Performance*, Ipswich, EBSCO, 2002.

sabemos, algo intrínseco al desarrollo natural de toda tesis doctoral. De hecho, uno de los muchos aprendizajes que se adquiere con la misma es la capacidad de tomar conciencia de los pasos necesarios para alcanzar el objetivo buscado, lo que en muchas ocasiones supone reformular o afinar tus metas de partida. Así, tras múltiples conversaciones con mi directora, y descartada la vertiente teórica de la psicoterapia y la presencia de mi propia práctica artística, opté por centrarme en lo que, en origen, había sido solo una parte del trabajo: el análisis de una serie de creadorxs susceptibles de ser asociadx a lo *drag* (tal y como este término ha sido debatido dentro de la teoría *queer* y en particular de la obra de Judith Butler) y que, vinculadx a diferentes formas de espiritualidad, se sirven de la performance como un espacio de enunciación política y trascendente.

A lo largo de la investigación, me di cuenta de que había un gran número de artistas a nivel global, como comentaré más adelante, que ponían en relación estas tres dimensiones¹². A través de un conjunto de lecturas, así como de la documentación encontrada sobre lxs distintxs creadorxs y de sus redes sociales, empecé a atisbar una serie de lógicas internas que, para mí, daban sentido a eso que yo entendía como una red transnacional interconectada¹³ y se fue esbozando, poco a poco, la hipótesis que aquí se plantea. Como intentaré poner de manifiesto en mi argumentación, a pesar de la diversidad que, a primera vista, puede observarse en las propuestas de lxs autorxs recopiladx, todxs ellxs pueden agruparse bajo un objetivo común. Tomando prestadas las palabras de Marilyn Ferguson, podríamos decir que forman parte de la misma “Conspiración”¹⁴. En relación a esta última cabe añadir y puntualizar que el movimiento espiritual de la *New Age*, al que se asocia el trabajo de Ferguson y a través del que yo interpreto principalmente las prácticas de lxs artistas recogidxs en el transcurso de esta investigación, surge como efecto del afloramiento de una nueva consciencia mundial propiciada por la “entrada” o proximidad a la Era astrológica de Acuario. Asimismo, esta realidad es susceptible de ponerse en relación en el caso de estxs, por un lado, con la concepción de las comunidades imaginarias de Andrew Corbett junto con la de

¹² Se ha realizado una profunda búsqueda de autorxs a nivel internacional como puede observarse en los listados presentes en la página web (<http://www.diegorambova.com/Performance-Spirituality-Queerness>) y que asimismo han sido recogidos en los anexos de esta tesis (páginas 395-398). Esta realidad ha sido muy poco estudiada por lo que la bibliografía en torno a la misma es realmente escasa.

¹³ Esto se ponía de manifiesto a través de Facebook como expondremos cuando hablemos de las fuentes utilizadas imbricadas en la estructura de la tesis al final de esta introducción.

¹⁴ “En su obra *La energía humana*, Teilhard de Chardin define así la palabra «conspiración»: «en principio supone la aspiración común ejercida por una esperanza. Puede decirse que una conspiración reúne a individuos que respiran el mismo aire y aspiran a unos mismos objetivos» (FERGUSON, Marilyn, *La Conspiración de Acuario. Transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*, Barcelona, Kairós, 1994, p. 20).

comunidad imaginada de Benedict Anderson y, por otro, con la propuesta de Utopía *queer* de José Esteban Muñoz. Las comunidades imaginarias se definen como interrelaciones colectivas connotadas por posicionamientos *queer*-identitarios a través de internet como medio principal de conexión, mientras que la comunidad imaginada, lo hace como un grupo de personas que se perciben a sí mismas como parte de esa colectividad “ficcional” y, finalmente, la utopía muñoziana se muestra como una futuridad *queer* que activamente está atenta al pasado con el propósito de criticar un presente. Estos aspectos sustentan la cosmovisión que puede identificarse –como decíamos– con el conjunto de lxs artistas recopiladxs para esta investigación y, especialmente, con los casos de estudio que aquí se presentan. Dicha cosmovisión como veremos, está intrínsecamente animada por la búsqueda de un doble camino soteriológico o de una doble trascendencia que nos habla de este mundo y del venidero: por una parte, hacen uso de la performance como una herramienta política que interpela y deconstruye las lógicas que configuran el cisheteropatriarcado; por otra, se embarcan en un peregrinaje que trata de atisbar la unidad arrebatada e intenta entrar en comunión con lo Numinoso, con el Uno.

Como veremos, todxs estxs creadorxs han sido influidxs en gran medida por la teoría butleriana de la performatividad y en particular por el concepto de *drag*, aunque también en muchos casos matizan estas teorías o intentan llevarlas más allá. Sus prácticas que permiten ser leídas como una suerte de diálogo entre políticas *queer* y *New Age*¹⁵ pueden conectarse, a mi juicio, con la figura mitológica que da título a esta tesis: el Rebis. Este término, que aparece con frecuencia en los textos alquímicos, designa un ser mitológico (muchas veces es similar al ser humano pero hermafrodita), que simboliza la dualidad, la perfección, el ideal inalcanzable. Como es bien sabido, las ideas de los alquimistas entraban muchas veces en contradicción con el cristianismo, por lo que éstos cifraban sus textos escribiendo en un lenguaje ininteligible. Aunque mantenían una posición ambigua respecto al cristianismo y tenían su propia interpretación y leyendas paralelas a la Biblia, con el tiempo terminaron adoptando una simbología cristiana para evitar persecuciones. El nombre Rebis, que aparece por primera vez en el *Tratado de*

¹⁵ La *New Age* designa, en líneas generales, el inicio de una nueva consciencia mundial propiciada por la “entrada” o proximidad a la Era astrológica de Acuario, configurándose así, como un conjunto heterogéneo de creencias religiosas y espirituales de carácter sincrético y heterodoxo que, siendo antidogmáticas, antiinstitucionales y antitradicionalistas, interseccionan –según Vicente Merlo– una dimensión esotérica, una oriental y una psicoterapéutica. Más allá de los desacuerdos astrológicos en lo que a la fecha de este nuevo Eón se refiere, el movimiento cultural conocido bajo el citado nombre se desarrolla a partir de la década de los años sesenta en adelante.

Azoth de Basilio Valentín (1659) proviene del latín *res bina* (“cosa doble” o “hecho doble”) y puede considerarse como uno de estos símbolos alquímicos “cristianizados”¹⁶.

Heinrich Khunrath, Lámina de Adán y Eva en el *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, 1595.

“Homo binarism reijciens. Christo indutus et eum imitans”.

Según la leyenda, Dios creó en un principio a Rebis, que era hermafrodita y perfecto, a su imagen y semejanza¹⁷. Pero una vez lo hubo creado, no le gustó que hubiese otro ser tan poderoso como él. Así que se arrepintió, y decidió dividir a Rebis en dos sexos: dos seres que, concebidos independientemente, eran más débiles e imperfectos que el Rebis original pero que, como contrapartida, podían reproducirse y aumentar la especie. Lo hizo porque sabía que, dividiéndolo, lo debilitaría. Pero quedó en ellos un recuerdo de su esencia anterior, de su perfección perdida y por eso el ser humano nunca se queda conforme, sino que siempre intenta mejorar y elevarse por encima de su condición. En la literatura alquímica, nos encontramos con dos concepciones aparentemente contradictorias del Rebis: a veces, aparece representado como un ser de

¹⁷ El primer versículo del primer capítulo del Génesis dice “Bereshit bara Elohim” cuyo significado literal sería: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra”. Sin embargo, la traducción hebrea de Elohim a través del *Zohar* (el libro central de la corriente cabalística) es la siguiente: “El” es la palabra hebrea para Dios y es masculina. La palabra femenina para “El” es “Eloah” que significa Diosa. Pero Elohim es plural, por lo que significa Dioses y Diosas. En contraste con la imagen familiar del anciano barbado Dios se presenta en las tres primeras palabras de la Biblia como andrógino. Dicho esto, queda claro cómo pueden ser interpretadas las siguientes palabras del Génesis (1:26-27): “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza [...] Y creo Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó”.

sexo duplicado (híbrido), que abarca elementos fisiológicos tanto masculinos como femeninos; en otras ocasiones, se distingue por mostrar una ausencia de un sexo definido, ni masculino ni femenino. Estas dos aproximaciones al Rebis me servirán para abordar las propuestas de los artistas que estudio en el último capítulo de la tesis: como veremos, mientras que los artistas agrupados en los dos primeros epígrafes del capítulo, en consonancia con la primera acepción del Rebis, siguen haciendo uso de una performatividad *drag* que nos remite, de un modo u otro, a elementos y expresiones asociadas culturalmente al binarismo de género, los creadores que estudio en la última parte del capítulo, en línea con la segunda concepción del Rebis, tienen tan clara la contingencia del género que podríamos decir que lo “trascienden”. Aunque cabe puntualizar que mientras el primero recurre a una iconografía posthumana-postgenérica, el segundo no denuncia esta cuestión de una forma explícita y evidente. Si bien esto es así, como mostraremos en su momento, ambos parten de una manera u otra de un posicionamiento que defiende una trascendencia metafísico-ritual que lleva implícita, a su vez, una trascendencia del construccionismo sexo-genérico y su ontología discriminatoria.

Es obvio, como señalaré, que estas visiones no solo pueden resultar problemáticas para todos aquellos sujetos que no asuman esas posiciones espirituales de partida, sino que pueden leerse, en términos políticos, como una especie de huida (concretamente en el último artista dentro de esta segunda concepción), como una forma de desentenderse de la realidad material de la opresión cisheteropatriarcal. Aunque estas críticas me parecen hasta cierto punto pertinentes, también considero importante insistir, como explicaré en detalle en el último capítulo de la tesis, en el potencial emancipatorio que encierran muchos de los trabajos de estxs artistxs: nos brindan acceso a un tipo de experiencia incategorizada que, más allá de manifestar –de forma más o menos clara– un cuestionamiento crítico de las lógicas cisheteropatriarcales, nos invita en un sentido experiencial, aunque sólo sea momentáneamente, a trascenderlas. En ese sentido, como escribía Rosi Braidotti acerca de otro potente mito feminista, el ciborg, el Rebis puede servirnos –en un tránsito por lo material y lo inmaterial– como acicate para avanzar en un nuevo tipo de imaginación política, como anuncio de un esperanzador “surgir de nuevas posibilidades”¹⁸.

Además de poner en valor el trabajo de estxs artistas y sus implicaciones, me

¹⁸ BRAIDOTTI, Rosi, “Cyberfeminism with a Difference”, *New formations: a journal of culture/theory/politics*, n° 29, pp. 9-23; trad. española de Carolina Díaz, “Un ciberfeminismo diferente”. Disponible en: <http://www.estudiosonline.net/texts/diferente.html>

interesaba también enormemente mostrar que éstxs no surgían de la nada, que eran herederxs de un conjunto de prácticas activistas, teóricas y artísticas que podemos remontar, al menos, hasta el siglo XVIII. La importancia de la genealogía ha sido subrayada en repetidas ocasiones por las pensadoras feministas: como señalan, por ejemplo, Teresa Alario y Ana de Miguel, “reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionalidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia”¹⁹. De ahí la importancia que atribuyo a lo largo de la tesis a trazar un recorrido genealógico que conecte pasado y presente, insertando el trabajo de lxs artistxs analizadx en el último capítulo en un “tiempo largo” de prácticas y teorías de subversión sexo-genérica²⁰.

Así, en el primer capítulo, me centro en una serie de manifestaciones tanto festivas (como es el caso de las llamadas Molly Houses en el siglo XVIII en Inglaterra o los denominados Balls de Harlem a partir del XIX) cuanto más estrictamente militantes (en el caso de grupos activistas LGBTI+ de los años setenta como el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria en Francia, el Frente Unitario Homosexual Revolucionario Italiano y el Gay Liberation Front de Inglaterra), que pueden considerarse como prefiguraciones de la encarnación de lo *drag*. En el segundo capítulo, examino la asimilación de estas políticas y de la teoría de la performatividad de Butler en el ámbito institucional y planteo algunos de los problemas que dicha asimilación (de la que también son herederxs lxs artistas que analizo en el último capítulo) puede conllevar. Analizo, asimismo, la importancia que ha cobrado en los últimos años Internet (especialmente en lo que se refiere a lxs creadorxs más jóvenes) como uno de los principales lugares de acceso a una multiplicidad de discursividades de carácter *drag*. El tercer capítulo, además de reflexionar acerca de los términos de performatividad y performance, traza un recorrido a través de una serie de manifestaciones *drag* en el espectáculo y el arte de acción, de las que sin duda también han bebido lxs artistxs estudiados en la última parte de este trabajo: desde la tradición del teatro de variedades a la cultura club, pasando por las vanguardias históricas o el llamado arte de acción. Si bien son deudorxs de todo este

¹⁹ ALARIO, Teresa & DE MIGUEL, Ana, “Comentario de la obra de Mary Beth Edelson, Algunas artistas norteamericanas vivas/La última cena”, en GIAVERI, Francesco (comisario), *Kiss Kiss Bang Bang* (catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2007, p. 202.

²⁰ Esto puede observarse ampliamente en el listado genealógico elaborado que se encuentra presente tanto en el apartado de mi web “performance + *queerness*” (<http://www.diegorambova.com/Performance-Queerness>) como en la página 399 (hasta la 408) de esta tesis dentro del apartado de anexos.

legado previo, me parece que lxs artistas que estudio en el último capítulo de mi tesis (todxs ellos nacidos después de 1975) también forman parte de una ola de cambio que, por lo reciente, todavía es difícil de evaluar y que tiene que ver con un crecimiento progresivo de espiritualidades *queer* dentro del arte de la performance en la primera veintena de nuestro siglo.

Existen muchas publicaciones que han examinado la historia del *drag* en el arte performativo, así como la relación entre la espiritualidad y el arte, pero pocos estudios se han adentrado en la conexión entre las nuevas espiritualidades *queer* que afloran en la performance del siglo XXI y la historia previa de manifestaciones y activismos *drag* que trazo en este trabajo. Tirar de ese hilo de continuidades y discontinuidades me ha llevado a consultar una gran diversidad de fuentes. En primer lugar, por supuesto, han sido importantes los escritos de una serie de pensadoras vinculadas al feminismo y a la teoría *queer*, entre las que destacaría sobre todo a Judith Butler y Gayle Rubin. De la obra de Butler he recogido principalmente el carácter socioculturalmente construido del sexo, el género y del deseo y, por supuesto, la noción de performatividad, tal y como aparece desarrollada en tres obras clave de la estudiosa estadounidense: el ensayo “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” (1988) y los libros *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993)²¹. También he tenido muy en cuenta el carácter político del sistema sexo-género tal y como lo describió desde una perspectiva marxista y antropológica la profesora de la Universidad de Michigan Gayle Rubin (que influiría, como veremos, de gran manera en Butler) en sus artículos “El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo” (1975) y, en “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” (1984)²².

Me han sido de gran utilidad, asimismo, toda una serie de investigaciones sobre la historia de la espiritualidad. El texto clásico de Arthur Evans *Brujería y contracultura gay una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han*

²¹ BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, n. 18, 1998, pp. 296-314; BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007; y BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

²² GAYLE, Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” en LAMAS, Marta, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEGUNAM, 1996, pp. 35-96, y GAYLE, Rubin, “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en VANCE, Carole, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa, 1989, pp. 113-190.

tratado de destruirla (1978)²³ me ha servido para reflexionar sobre la pervivencia de la era matriarcal de la Diosa Neolítica (que era andrógina) y, en consecuencia, sobre un modo de vida que planteaba el género, el deseo y la sexualidad de una forma más fluida y plural. Por su parte, a través del libro *La llamada (de la) Nueva Era. Hacia una espiritualidad mística y esotérica* (2008)²⁴, de Vicente Merlo, me he adentrado en la cosmovisión sincrético-esotérica antitradicionalista, antiinstitucionalista, antimaterialista, anticientificista y antipositivista de la *New Age* presentada como una síntesis espiritual configurada a las necesidades de cada individuo. En lo que se refiere a los estudios alquímicos y la tradición del Rebis, me parece interesante mencionar, entre otros, los libros *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII* (2008) de Raimon Arola y *Alquimia: significado y origen del mundo* (1960) de Titus Burckhardt²⁵.

El estudio de las políticas y manifestaciones *drag* me ha llevado tanto a la lectura de investigaciones históricas, como los textos de Tim Hitchcock (*English Sexualities 1700-1800*, de 1997), Shane Vogel (*The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, 2009) o Senelick Laurence (*The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, de 2000)²⁶, como al estudio de fuentes primarias (por ejemplo, las revistas *FUORI!* o *L'Antinorm*, vinculadas a colectivos activistas de los setenta) o libros de memorias, como los de los exmiembros del GLF Aubrey Walter (*Come Together. The Years of Gay Liberation 1970-1973*) y Stuart Feather (*Blowing the Lid: Gay Liberation, Sexual Revolution and Radical Queens*)²⁷. Por otro lado, además de toda una serie de referencias sobre la historia de las prácticas disidentes en las vanguardias y el arte de acción, también me han resultado indispensables algunos textos clave de los llamados *performance studies*, entre los que destacaría a Erika Fischer-Lichte (*Performance Studies. An introduction*, 2012), Richard Schechner (*Performance Studies: An introduction*, 2002) Diana Taylor (*El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática de las*

²³ EVANS, Arthur, *Brujería y contracultura gay. Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirla*, Barcelona, Descontrol, 2015.

²⁴ MERLO, Vicente, *La llamada (de la) Nueva Era. Hacia una espiritualidad místico-esotérica*, Barcelona, Kairós, 2007.

²⁵ AROLA, Raimon, *Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 2008; y BURCKHARDT, Titus, *Alquimia: significado y origen del mundo*, Barcelona, Paidós, 1994.

²⁶ HITCHCOCK, Tim, *English Sexualities 1700-1800*, London, Palmgrave, 1997; VOGEL, Shane, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009; y SENELICK, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, New York - London, Routledge, 2000.

²⁷ WALTER, Aubrey, *Come Together. The Years of Gay Liberation 1970-1973*, Londres, Verso Books, 2018; y FEATHER, Stuart, *Blowing the Lid: Gay Liberation, Sexual Revolution and Radical Queens*, London, John Hunt Publishing, 2016.

Américas, 2015) o al antropólogo Victor Turner (*The anthropology of Performance*, 1987)²⁸.

Finalmente, junto a todas estas fuentes escritas, tengo que subrayar el importantísimo papel que han cumplido, en esta investigación, las fuentes orales. Todxs lxs artistas recopiladxs en el último capítulo de la tesis (que en total sumaban más de ochenta, aunque finalmente solo me haya centrado en algunos de los casos más paradigmáticos) han sido localizados a través de Internet. Con muchxs de ellxs, he mantenido contacto de forma continuada durante varios años y he tenido ocasión de entrevistarlx²⁹ a través de Skype u otros medios similares.

Si bien, como señalaré en las conclusiones, han quedado muchas líneas de investigación pendientes y asuntos por explorar, creo que esta tesis incorpora algunas novedades. Además de tratar realidades históricas que apenas han sido abordadas en el ámbito hispanohablante (como la historia de las Molly Houses o de algunos grupos activistas europeos de los setenta, por citar tan solo dos casos), mi trabajo explora la conjunción, escasamente estudiada, entre las políticas *queer* y la espiritualidad dentro del mundo del *performance art*. Esta interrelación, que esta tesis plantea como el comienzo de una larga y futura investigación, reivindica una dimensión que ha sido obliterada por la academia, principalmente –pienso– debido a la existencia de prejuicios que se anclan en presupuestos propios de la Modernidad. He intentado proponer nuevas formas de pensar tanto lo *queer* como la espiritualidad a través de la figura mitológica del Rebis. Desde una perspectiva interseccional, esta realidad alquímica nos hace interrogarnos acerca de lo binario y lo dual de un modo que va mucho más allá de lo referido al sexo, al género y al deseo. Asimismo, la unión entre la espiritualidad y lo *queer* a través de la inmanencia y trascendencia Rébica permite empezar a diluir la desconfianza que existe dentro del mundo *queer* y LGBTI+ respecto a la espiritualidad y, en sentido inverso, dentro del campo de la espiritualidad en relación a lo *queer*. Como veremos a lo largo del trabajo, la performance es un dispositivo favorable para vehicular esta clase de cuestiones y llevarlas al terreno de la experiencia.

²⁸ FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011; SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An introduction*, New York - London, Routledge, 2002; TAYLOR, Diana, *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática de las Américas*, Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015; y TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2001.

²⁹ Si bien en los anexos de esta tesis sólo encontramos las entrevistas pertenecientes a lxs cuatro artistas caso de estudio analizadxs en el último capítulo, en mi página web se pueden consultar otras tantas realizadas a creadorxs escasamente conocidxs recopiladxs para esta investigación, así como la de otrxs consolidadxs como Ron Athey, Annie Sprinkle u Oliver de Sagazanque pueden ser consideradxs como predecesorxs o referentes de lxs anteriores.

Capítulo I

Lo festivo y la militancia como distintos orígenes de encarnación de lo *drag*

En este capítulo estudiaré dos tipologías de “encuerpamiento” de lo *drag* que considero relevantes a nivel histórico: la primera de ellas, que he denominado “las políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”, está relacionada con un contexto de lo lúdico y lo festivo; la segunda (que he designado como “las políticas *drag* que de la militancia van al cuerpo”) tiene que ver con el ámbito de la militancia política. Es obvio, no obstante, que estas distinciones no pueden entenderse en un sentido rígido y que hay muchos elementos de conexión y de cruce entre ambos tipos de manifestación de lo *drag*.

Para analizar el primero de estos contextos, me detendré en dos ejemplos que considero especialmente significativos: la historia de las Molly Houses inglesas en el siglo XVIII y la llamada escena Ball en Harlem (Nueva York) de mediados del XIX en adelante. Estos dos casos de estudio nos ayudarán a entender cómo la interpretación de roles y personajes en fiestas nocturnas y, en gran medida, clandestinas, dio lugar a la formación de comunidades articuladas en torno a la afectividad, el deseo, y el deleite festivo a través de lo carnavalesco. Mientras que podría pensarse que en estas comunidades la subversión del binarismo sexo-genérico hegemónico normativo emergió sin ninguna clase de reflexión previa, en la segunda parte del capítulo analizaremos el encuerpamiento contestatario de performatividades disidentes de género que se gestaron en determinados entornos militantes de los años setenta en los que confluyeron, según veremos, la teoría feminista, marxista y el psicoanálisis. En concreto, profundizaremos en tres ejemplos relevantes de grupos de activistas LGBTI+, como fueron el Gay Liberation Front (GLF) en Inglaterra, el Front Homosexuel d’Action Revolutionnaire (FHAR) en Francia y el Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (FUORI) en Italia.

1. Cuestiones terminológicas

Antes de iniciar el recorrido por esas políticas *drag*, creo que es indispensable realizar algunas precisiones terminológicas acerca del uso específico que haré en este trabajo de las nociones de *cross-dresser* (travesti), *female/male impersonator* y de *drag*

(*queen/king*), ya que, en función de una serie de condicionantes, tales como la época, la geografía o el autor, varía su significado. Todos estos conceptos pueden conectarse a su vez, como señalábamos en la introducción, con la noción alquímica del *Rebis*, entendida como una figura que, a la vez de contenerlas, propone la superación de todas las dualidades.

Como sabemos a través de Michael Foucault, la oposición binaria entre el deseo heterosexual-homosexual fue constituido en el siglo XIX (y asimilado por los diferentes dispositivos institucionales) como una forma de regulación de los cuerpos³⁰. Siguiendo al pensador francés, Paul Preciado escribe: “[en esta época] aparece una ficción absolutamente inédita, que desde mi punto de vista es curioso que haya tenido tantísimo éxito –tanto hermenéutico como político–, que es la ficción heterosexual-homosexual [...]. Antes del siglo XIX, no hay identidades sexuales, hay prácticas sexuales; hay sodomía³¹. Y, de hecho, por ejemplo, la felación es sodomía antes del siglo XIX. Porque toda práctica que no suponga penetración vaginal es entendida como sodomía. Pero no hay identidades. Una práctica no genera una identidad”³². Así, la necesidad de crear estas etiquetas está vinculada a un control biopolítico disciplinario basado en presupuestos morales y destinado a prevenir cualquier clase de comportamiento licencioso que pudiera volver estas categorías identitarias más borrosas.

Si Foucault nos ha ayudado a entender la invención de la polaridad heterosexual-homosexual, otras autoras, como Monique Wittig, Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler (de la que nos ocuparemos en detalle en el siguiente capítulo de esta investigación) o más recientemente Clare Sears³³, han contribuido a reflexionar críticamente sobre la normativización del género en un sentido más amplio³⁴. En su libro *Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco* (2015), Searls explica que esta regulación del género obedece a

³⁰ Esto se explica ampliamente el tomo uno de su *Historia de la Sexualidad* (1976-2018), *La voluntad de saber* de 1971.

³¹ “El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 57).

³² PRECIADO, Paul B., “The Somatopolitical Revolution to Come”, Conferencia en el Sicilia Queer Filmfest, 2015. Disponible en: <https://www.elvismiranda.net/2018/03/paul-b-preciado-al-sicilia-queer-filmfest-the-somatopolitical-revolution-to-come/>

³³ Como predecesora fundamental de todas ellas es ineludible nombrar a Simone de Beauvoir: “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino” (DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 247).

³⁴ Monique Wittig (“El pensamiento heterosexual”, 1980), Gayle Rubin (“El tráfico de mujeres: Notas sobre la «economía política» del sexo”, 1975), Teresa de Lauretis (*La tecnología del género*, 1987), Eve Kosofsky Sedgwick (*Epistemología del armario*, 1981) y Clare Sears (*Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco*, 2014).

“la insistencia occidental moderna de que todos los cuerpos y formas de ser pueden dividirse significativamente en categorías binarias discretas y opuestas de hombre y mujer, macho y hembra, masculino y femenino. Estas normas binarias de género son productos culturales, no verdades biológicas absolutas, que parecen estar en todas y en ninguna parte al mismo tiempo; impregnan nuestras presunciones, nuestras interacciones e incluso nuestro lenguaje, pero en algunos casos pueden ser difíciles de aislar y precisar”³⁵.

Esta cita es ilustrativa porque nos revela, en primer lugar, que este paradigma se desarrolla al abrigo de la modernidad occidental, ya que las categorías de género, y el género en sí mismo, son en buena medida, como explicaremos a lo largo de esta tesis, una invención e imposición colonial. En segundo lugar, las palabras de la socióloga norteamericana apuntan a la idea de que tampoco en Europa esta categorización del género fue siempre hegemónica. Como han mostrado, desde muy distintas perspectivas, Arthur Evans o Silvia Federici, en la era premoderna predominaba una concepción más fluida de las identidades sexo-genéricas que fue diluyéndose poco a poco a partir de la adopción del cristianismo por parte del Imperio Romano y terminó por consolidarse en torno al siglo XV³⁶. Dicho de otro modo, también en el Viejo Continente, como en los territorios colonizados, se impuso a sangre y fuego una determinada construcción disciplinaria del género que no existía previamente (o al menos no de forma tan dominante).

Por último, la cita de Searls también es interesante porque nos muestra que, a pesar de su voluntad normalizadora, esas categorías binarias de género son, por reiterar sus propias palabras, “difíciles de aislar y precisar”. Esto se debe, a mi juicio, tanto al carácter reduccionista y siempre impreciso de estas catalogaciones ficcionales, como a las modificaciones que experimentan en función de diferentes condicionantes como la época, la geografía, el contexto u otros. En efecto, el significado y aplicaciones de estas etiquetas de género varía en función de si se utilizan en el contexto de lo festivo y lo lúdico (como veremos en el epígrafe del capítulo I, “las políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”), del activismo (según estudiaremos en la segunda parte de ese mismo capítulo, “las políticas *drag* que de la militancia van al cuerpo”), en el ámbito de lo institucional (que

³⁵ SEARS, Clare, *Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco*, Duke University Press, 2015, p. 5. [La traducción de todas las citas presentes en esta tesis que provienen de libros consultados en otras lenguas no españolas es mía].

³⁶ Concretamente Evans en *Brujería y Contracultura Gay* (1978) y Federici en *El Calibán y la Bruja* (1998).

abordaremos en el segundo capítulo del trabajo) o en el terreno del espectáculo, la cultura y las artes (como analizaremos en el tercer capítulo).

En ese sentido, resulta muy complicado (y además hasta cierto punto incoherente con la idea de que se trata de categorías artificiosas que intentan contener y regular algo que, en sí mismo, es fluido, diverso e incontenible), intentar definir términos como *cross-dresser*, *female impersonator* o *drag*. Por otro lado, sin embargo, creo que es indispensable contar con una aproximación a estos conceptos (por muy problemática o provisional que ésta pueda ser) que nos sirva como herramienta de trabajo para avanzar en esta investigación. La necesidad de trazar una cartografía de términos se confirma si tenemos en cuenta la propia confusión en la que los sujetos de género no conforme incurren a la hora de autodesignarse. A través de las entrevistas y testimonios que poseemos, es fácil ver cómo estos sujetos utilizan muchas veces como sinónimos conceptos tan dispares entre sí como son los de mujer, transformista, travesti, *drag queen*, transexual, M2F³⁷, transgénero o “maricón”, por un lado, y los de hombre, *drag king*, transexual, F2M, *butch*, transgénero o “bollera”, por otro. Podríamos citar muchos ejemplos, pero me detendré en el caso concreto de la activista norteamericana Sylvia Rivera a través de las entrevistas y testimonios que recoge el libro *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*³⁸. Mientras que en un momento de la charla, Rivera señala que la primera vez que fue arrestada, “no estaba del todo travestida”³⁹, en otra afirma que “las travestis son los homosexuales más liberados del mundo”⁴⁰. Al mismo tiempo, recordando sus inicios, declara: “Era un chico gay afeminado. Comenzaba a ser [(refiriéndose a ella misma)] una bella *drag queen*, una joven bella *drag queen*”⁴¹. Sin embargo, en otro lugar de la entrevista matiza: “Una transexual pasa buena parte de su vida travestida. Nunca he salido travestida para ir a ningún lugar concreto. Voy travestida a todos los lugares a los que voy. Una travesti es todavía parecida a un chico, tiene un aspecto muy masculino, es un chico afeminado. Te travistes en todas partes. Cuando eres un transexual, tomas un tratamiento hormonal y estás pendiente de un cambio de género, y nunca prescindes de prendas femeninas”⁴².

³⁷ M2F hace referencia a Male to Female, al tránsito de hombre a mujer. Por su parte F2M sería el proceso inverso.

³⁸ El compendio no solo recoge las confesiones y relatos de Rivera, sino que también los de su fiel compañera de lucha Marsha P. Johnson.

³⁹ JOHNSON, Marsha & RIVERA, Sylvia, *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia Trans Antagonista*, Madrid, Imperdible, 2015, p. 35.

⁴⁰ JOHNSON & RIVERA, 2015, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹ JOHNSON & RIVERA, 2015, *op. cit.*, p. 96.

⁴² JOHNSON & RIVERA, 2015, *op. cit.*, pp. 67-68.

Rivera no es más que un botón de muestra de cómo, dentro de la propia comunidad de sujetos de género disidente, las etiquetas y términos se utilizan a veces de forma confusa o intercambiable. Esto nos lleva a dos reflexiones interesantes y, en cierto sentido, contrapuestas. Por una parte, podemos pensar que esta confusión nos habla de la emergencia de un espacio *queer* muy sugerente, en el que se borran las fronteras entre los términos identitarios y se pone en crisis la propia noción de categoría de género. A este respecto, quizá uno de los autores que ha reflexionado de manera más acertada sobre el infinito número de posibilidades de identidades sexo-genéricas no normativas y su posible devenir constante es el profesor de la Universidad de California Jack Halberstam. En su libro *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability* (2017), propone el término trans* como una apertura “hacia un despliegue de la organización de las categorías de variabilidad de género, pero sin limitarse a las mismas. [...] El asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a ubicar la transición en relación con un destino, una forma final, un estado específico, o una configuración establecida de deseo e identidad. [...] [Éste] mantiene a raya cualquier noción que plantee saber de antemano el significado de esta o aquella variante de género y, tal vez sea lo más importante, que permite que las personas trans* sean las autoras de sus propias categorizaciones”⁴³. Si bien coincido con Halberstam en la transitividad y en la fluidez del género y en la precariedad de las categorías para designar la multiplicidad de las realidades identitarias sexo-genéricas no-cisheteropatriarcales, también considero, como apuntaba más arriba, que en el contexto de esta investigación resulta necesario discernir (ya sea de forma provisional) estas categorías para poder entender cómo han sido utilizadas a lo largo del siglo XX por lxs artistas, activistas, teóricxs y agentes que constituyen el objeto de este trabajo, así como para comprender de qué manera se estructuran los privilegios y los desprivilegios en función de la identidad sexual, de género y deseo con las que se nos designa.

La noción de *drag* que quiero proponer aquí solo se entiende si la contraponemos a la de *cross-dressing* (travestismo). Es habitual que, tanto en el imaginario popular como incluso en la literatura académica sobre el tema, ambos fenómenos se confundan o no se distingan suficientemente⁴⁴. Ya que este término ha cobrado distintas modulaciones desde que inicialmente fuera usado en Inglaterra a principios de la segunda mitad del siglo XIX tal y como señala James Ware. La investigadora canadiense Sara Shiller explica

⁴³ HALBERSTAM, Jack, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, California, California Press, 2017, p. 4.

⁴⁴ HARRIS, Daniel, “The Aesthetic of Drag”, *Salmagundi*, New York, n. 108, 1995, p. 64.

las diferencias entre ambos términos de la siguiente manera: “[si bien hay quien afirma que] el *drag* se incluye en el travestismo, [...] no está comprendido por él totalmente. El travestismo solo aparece a veces como una parodia, ya que a menudo se basa en una posición esencialista o un modelo expresivo. Por ejemplo, que una esencia interior puede expresarse vistiéndose como el sexo opuesto”⁴⁵. Por tanto, añade, “travestirse implica el acto de cruzar hacia algo «otro» de lo que se es «verdaderamente». El *drag* es más complejo e implica variaciones sutiles de incongruencia e imperfección”⁴⁶. Dicho de otro modo, mientras que el *drag* se configura como una imitación burlesca e hiperbólica de los códigos de género y la sexualidad, mostrando la inestabilidad y mutabilidad de las identidades, el travestismo –en un acto “riguroso” de mimesis– suele buscar parecerse lo máximo posible al “original”, a esa matriz iconográfica conceptualizada por el cisheteropatriarcado. Siguiendo a Butler⁴⁷ esto nos puede llevar a pensar –aunque a continuación lo matizaremos– cómo, en cierta medida, el travestismo (*cross-dressing*) no sólo “no” subvierte las nociones normativas del género y la sexualidad, sino que a menudo es susceptible de reinscribirlas contribuyendo a su perpetuación.

Si bien considero que el *drag*, entendido en los términos que aquí apunto, es en términos generales subversivo, creo también que es fundamental ampliar el abanico de significados asociado a este concepto, trascendiendo la clasificación binaria (*drag queen/drag king*) con la que suele explicarse. Tradicionalmente el *drag* en su expresión *queen* –ineludiblemente ligado a lo *camp*⁴⁸– hace referencia al uso paródico de performatividades asociadas socioculturalmente a la feminidad mientras que, en su manifestación *king*, alude a las asociadas a la masculinidad⁴⁹. Sin embargo, a lo largo de

⁴⁵ SHILLER, Romy Sara, *A critical exploration of cross-dressing and drag in gender performance and camp in contemporary north American drama and film*, Canada, Unpublished PhD dissertation, 1999, p. 7.

⁴⁶ SHILLER, 1999, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ “Aunque muchos lectores interpretaron que en *El género en Disputa* yo defendía la proliferación de representaciones travestidas [–*drag* (sic)–] como un modo de subvertir las normas dominantes de género, quiero señalar una relación necesaria entre el travesti [(*drag*)] y la subversión, y que el travestismo [(*drag*)] bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidialización de las normas heterosexuales, hiperbólicas de género” (BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 184).

⁴⁸ El término *camp*, que sería popularizado en 1964 por Susan Sontag a través de uno de sus ensayos, viene originalmente del francés “se camper” que significa posar de forma exagerada. Según el teórico Samuel R. Delany esta noción se desarrolló inicialmente al calor de ciertos servicios sexuales que eran ofrecidos a los soldados y que se encontraban vinculados al travestismo y la prostitución. Posteriormente se utilizaría para designar la estética y sensibilidad artística presente en hombres homosexuales de clase trabajadora. Si la palabra aparece por primera vez documentada en 1909 en el *Passing English of the Victorian Era* para referirse a gestos y acciones de carácter enfático o excesivo, el *Oxford English Dictionary* del mismo año, lo relacionaba con adjetivos como ostentoso, exagerado, teatral, afeminado u homosexual.

⁴⁹ Colin Edward Carman lo explica de la siguiente forma el fenómeno *drag queen* (en el caso del *drag king* sería lo mismo, pero en relación al género contrario según el hegemónico binarismo sexo-genérico establecido): “En los espectáculos de *drag queen* se destaca la construcción social del sexo y el género. La *drag queen* puede utilizar categorías convencionales de sexo y género en una actuación, pero también

esta tesis, aludiremos a múltiples grupos, artistas o manifestaciones *drag* que nos invitan, precisamente, a difuminar esas polaridades rígidas entre lo *queen* y lo *king*.

En cuanto al concepto de *female/male impersonator*, hay que señalar que esta figura surge, como estudiaremos más en detalle en el capítulo III, dentro del teatro de variedades y, específicamente de forma inicial, en el minstrel y el vodevil. Si bien es cierto que a veces este tipo de actuaciones podían tener una vertiente paródica, en general los *female/male impersonators* se caracterizaban por adquirir o interpretar de forma convincente en el escenario el género contrario al asignado al nacer para divertir al público⁵⁰. Dicho de otro modo, los *impersonators*, que en castellano han sido designados muchas veces con el término de “transformistas”, podrían definirse como una suerte de *cross-dressers* en el mundo del espectáculo.

A este respecto, es necesario señalar que, a mi entender, la propia puesta en práctica de lo *drag* (independientemente de que exista una toma de conciencia por parte del sujeto que lo encuerpa⁵¹), conlleva un activismo de carácter *queer*, en tanto que la performance del sujeto que lo encarna (a diferencia del *cross-dresser*) se resiste a ser leída como un “*passing*”. Es decir, estos sujetos no pretenden hacerse pasar por lo que el cisheteropatriarcado entiende por hombre o mujer (y esta afirmación puede ser ampliada, evidentemente, a otras dimensiones de la identidad como son las de deseo o la sexualidad), sino que, por el contrario, evidencian el carácter ficcional de las identidades sexo-genéricas a través de la construcción de un personaje. En este sentido, estas prácticas solo pueden pensarse como un activismo subversivo de resistencia *queer* cuando se caracterizan por una creatividad e imaginación calidoscópicas en un constante devenir mutable, y no cuando son concebidas como una serie de actos de reproducción fijos que parezcan responder a una clase de dogma. En palabra de Rauol Vaneigem, autor del libro *The Revolution of Everyday Life* (1967): “No hay límites para la creatividad. La subversión no tiene fin”⁵². Esta visión del *drag* nos devuelve, de ese modo, a ese mito alquímico que evocaba en la introducción, el Rebis: una figura mitológica que representa

problematiza estas categorías e identidades en la misma. En consecuencia, las performances *drag queen* son una instancia cultural que se burla de las rigideces inherentes a las nociones modernas de la diferencia sexual” (CARMAN, Colin Edward, “Drag queen” en O’BRIEN, Jodi, *Encyclopedia of Gender and Society*, California, SAGE, 2009, p. 229).

⁵⁰ Cabe destacar por ejemplo como *male impersonators* a Adah Isaac Menken (1835-1868) y a Vesta Tilley (1864-1952), y como *female impersonators*, a Francis Leon (1844-1883) y Ernst Boulton (1847-1904).

⁵¹ “Miss Major [...] en una entrevista realizada en 1998, describía la subcultura afroamericana de las fiestas *drag* de su juventud. [...] Era un placer, una maravilla— incluso con todo aquel jaleo. En aquel momento no sabíamos que estábamos cuestionando el género. No existía toda esa terminología, todas estas etiquetas, ¿sabes a qué me refiero?” (STRYKER, Susan, *Historia de lo Trans*, Madrid, Continta me tienes, 2017, p.116).

⁵² VANEIGEM, Rauol, *The Revolution of Everyday Life*, Paris, Gallimard, 1967, p. 266.

la superación de todas las dualidades y puede pensarse, en definitiva, como la encarnación de un surgir infinito de nuevas posibilidades.

2. Las políticas *drag* que vienen desde el cuerpo

Si bien antes del siglo XIX los sujetos de género disidente ya habían sido objeto de discriminaciones de diversa índole, su situación empeoró considerablemente en esa centuria cuando se consolidan, como analizó Michel Foucault⁵³, una serie de categorías penales y psiquiátricas destinadas a criminalizar y patologizar las conductas no normativas. Esto explica que sea en esa época cuando surgen toda una serie de espacios subalternos de reunión, lugares seguros en los que los sujetos disidentes de género podían dar rienda suelta a diferentes expresiones identitarias dentro de las que pueden encuadrarse esa clase de manifestaciones lúdicas y carnales que he denominado como las “políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”.

Aunque podríamos citar múltiples casos de espacios festivos de este tipo⁵⁴, nos vamos a centrar aquí en dos ejemplos principales: las llamadas Molly Houses, surgidas en Gran Bretaña a principios del siglo XVIII, y los *Balls* de Harlem, en Estados Unidos, que empiezan a cobrar auge a mediados de la centuria siguiente.

2.1. Las Molly Houses

El nombre de Molly Houses⁵⁵ designa a un conjunto de tabernas, cafeterías o burdeles frecuentados en la nocturnidad por homosexuales de clase obrera⁵⁶, en los que ocurrían

⁵³ En obras emblemáticas como *Historia de la locura en la época clásica* (1961), *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976-1984). FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015; FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2009; y, FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2007 (vol. I), 2002 (vol. II), y 2010 (vol. III).

⁵⁴ En el capítulo tercero se recogen algunos ejemplos de espacios que podríamos incluir dentro de estas “políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”, tales como ciertos espectáculos de variedades de finales del siglo XIX y principios del XX, la escena *butch* en *pubs* de clase trabajadora en los años 40 y 50, La Factory de Warhol en los 60, y los Blitz Kids londinenses en los 80 y los Club Kids neoyorkinos a finales de los 80 y principios de los 90, por citar algunos de ellos.

⁵⁵ Este fenómeno ha sido ampliamente trabajado por el estudioso norteamericano de la historia de la literatura Rictor Norton. Su libro más representativo en relación con esta cuestión es *Mother Clap's Molly House: Gay Subculture in England, 1700-1830*, London, Gay Men's Press, 1992.

⁵⁶ Tal y como sucedía en las prácticas *drag* de Harlem, los mollies (teniendo en cuenta las diferencias históricas y geográficas) como apuntan Jeffrey Merrick y Bryant T. Ragan, imitaron el refinamiento aristocrático adoptando manierismos afeminados.

eventos tan diversos, como orgías, fiestas de máscaras, números de baile, casamientos⁵⁷ e, incluso, bautizos. Es fundamental remarcar que las mujeres estaban completamente ausentes de las Molly Houses, exceptuando los casos conocidos de tres féminas que fueron propietarias⁵⁸, casi siempre junto a sus maridos, de unos establecimientos de este tipo. El término *molly*, diminutivo del nombre propio *Mary*, tenía dos connotaciones⁵⁹ específicas en el siglo XVIII en Inglaterra: por un lado, hacía referencia al apelativo que se le daba a una joven o mujer de clase baja que ocasionalmente se dedicaba a la prostitución y, por otro, a aquellos hombres que se distinguían por su carácter afeminado. Tal como afirma el escritor satírico británico Ned Ward (1667-1731) el término era usado conscientemente por los sujetos disidentes de género y deseo para autodenominarse, lo que nos permite relacionar esta reapropiación de la injuria con las recientes prácticas de *reclaiming*⁶⁰ propias del universo *queer*.



Fotograma del capítulo 7 de la temporada 1 de la serie *Taboo* de la BBC que recrea una Molly House, 2017.

⁵⁷ Encontrábamos dos tipos de matrimonios: aquellos que incluían enlaces “serios” basados en el compromiso de por vida, y otros frívolos, caracterizados por encuentros temporales de una noche llamados “noches de bodas”.

⁵⁸ Una de las más conocidas fue Margaret Clap quien hacia 1724 fundó la famosa Mother Clap (“Clap” ha sido relacionado con el argot homosexual en el que significaba “gonorrea”, o bien, con el término del francés antiguo “clapier”, proveniente del siglo XVI que significaba “burdel”), una taberna situada en el área de Holborn en Londres. Es de destacar al hilo de esto –tal y como señalan Carl Bridenbaugh y Doris Stenton– cómo en el Londres isabelino dio a las mujeres cierta libertad para vivir independientemente de los hombres.

⁵⁹ Tanto en el diccionario de Jacob Serenius de 1762 como en el de Tomas Nugent de 1767, la palabra estaba presente pero simplemente aparecía como un sinónimo de sodomita.

⁶⁰ Uno de los aspectos sobresalientes de las políticas *queer* es la incorporación de la injuria como lugar de enunciación política. El término *queer* aparece hacia el siglo XVI significando originalmente “extraño”, “peculiar”, “excéntrico” o incluso algo sospechoso o “no del todo correcto”. La connotación sexual la adquiere a finales del 1800 y durante el XX pasará a comportar un tono peyorativo y discriminatorio. Sin embargo, a finales de los años 80 los sujetos subalternos de género, sexo y deseo la incorporarán políticamente a su lenguaje como un acto radical de empoderamiento.

Debido a que antes del siglo XVIII no hay indicio alguno de su existencia, algunos historiadores plantean que el surgimiento de esta subcultura, y su marcado carácter contrahegemónico en cuestiones de género, sexo y deseo, se debió a una especie de revolución en la percepción de la sexualidad y las identidades. Rictor Norton lo conecta con una nueva forma de aprehensión del placer ligada a la decadencia del puritanismo a finales del siglo XVII en Inglaterra. Para este autor, el aumento de la prosperidad comercial y la apertura de múltiples clubs sociales y espacios de recreo, entretenimiento y diversión pública crearon el caldo de cultivo adecuado para la aparición de las Molly Houses. En éstas se desarrollaron una serie de conductas percibidas como una aberración y un peligro para la integridad social, comportamientos que eran clasificados dentro de ese amplio espectro de prácticas disidentes que en la época se recogían bajo el nombre de sodomía⁶¹. Con este término, se designaba un delito específico del derecho consuetudinario, referido a las relaciones sexuales anales entre dos hombres o entre un hombre y una mujer, así como a las relaciones anales o vaginales mantenidas con un animal. Se trataba de una infracción capital⁶², por lo que las casas *Molly* se establecieron en lugares donde el negocio podía ser reconocido y tolerado al mismo tiempo, principalmente en la zona edificada del norte del Támesis: según Norton, “formaban una subcultura distintiva, que tendía a estar en las zonas más «permisivas», conocidas como los lugares donde se escondían los delincuentes y las prostitutas”⁶³.

Tan fuerte fue el hostigamiento que sufrieron debido a la persecución legal que, como añade el autor, la subcultura *Molly* llegó a ser casi completamente reprimida a mediados de la década de 1730, aunque vuelve a reaparecer a mediados de siglo. Lo cierto es que, durante el tiempo que se mantuvieron en activo, sufrieron múltiples redadas, entre las que destacan las de 1699, 1707 y 1726. Un alto porcentaje de los hombres acusados de ser *Mollies* fueron arrestados, multados, golpeados, puestos en la picota, encarcelados y ejecutados⁶⁴. Las fuentes principales de las que disponemos se circunscriben a artículos de periódicos, a sátiras y panfletos y, por su puesto, a las actas de los juicios donde los

⁶¹ Decíamos que la palabra sodomía –si bien ha acabado por relacionarse principalmente con el sexo anal homosexual–, ha agrupado un amplio espectro de significados a lo largo de la historia que van desde la falta de hospitalidad, la lujuria en general o la brujería. Para ver su configuración en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX consultar el capítulo de Tim Hitchcock “Subcultures and Sodomites: the Development of Homosexuality” en *English Sexualities, 1700-1800*, London, Springer Nature, 1997.

⁶² Como analiza Tim Hitchcock, la sodomía se convirtió por primera vez en un crimen civil en Inglaterra en 1533, pasando a instaurarse como un delito penal en 1562, aunque ya había sido un delito capital bajo la ley eclesiástica mucho antes de todo esto.

⁶³ NORTON, Rictor, “The Sodomites’ Walk in Moorfields”, *Homosexuality in Eighteenth-Century England*, 2009. Disponible en: <http://rictornorton.co.uk/eighteen/moorfiel.htm>

⁶⁴ Cabe destacar como un *Molly* llamado William Brown declaró cuando fue arrestado que no había delito alguno en hacer lo que el quisiera con su propio cuerpo.

individuos inculpatos revelaron datos bastante esclarecedores sobre estos modos de vida y sus actividades⁶⁵. Por el contrario, no se han encontrado cartas o documentos manuscritos personales en los que los *Mollies*, exentos de la presión judicial, se expresen libremente acerca de cómo se percibían a sí mismxs.

Pese a su clandestinidad, el fenómeno era conocido en países vecinos como Francia y, de hecho, Balzac da cuenta de ello en su novela de 1842 *Splendeurs et misères des courtisanes*. Para entender en qué medida las *Molly Houses* pueden verse como una especie de proto-historia del *drag*, hay que tener en cuenta el papel central que cumplía la construcción de personajes en estos espacios. Norton apunta que “[muchos de los que frecuentaban las *Molly Houses*] se transformaban en reinonas extravagantes, como hermanas actuaban conjuntamente de forma histriónica, participando de un comportamiento afeminado o amanerado y teniendo peleas de perras. Lo más sorprendente –continúa Norton– era el uso que hacían de los llamados «nombres de soltera» [...]. Algunos de los que se han registrado incluyen *Primrose Mary* (un carnicero), *Dip-Candle Mary* (un comerciante de velas) y [...] *Aunt May* (un tapicero)”⁶⁶. También es de destacar en este uso performativo de los *nicknames* a John Cooper, un *Molly* que era conocido como la “princesa Seraphina”⁶⁷. El uso de estos pseudónimos femeninos –que se otorgaban de manera ritual– eran una marca iniciática que mostraba que el sujeto había entrado a formar parte de esta comunidad clandestina.

Sobre la performatividad *Molly*, es interesante reproducir el testimonio de Jonathan Wild, un famoso ladrón y mercenario que asistió a una fiesta *Molly* en la que encontró a “chaperos... ataviados con vestidos, enaguas, tocados, zapatos de raso, chales con faralá y máscaras”⁶⁸. Vio a “hombres que se llamaban unos a otros cariño y se abrazaban, besaban y se hacían cosquillas como si fueran una mezcla de hombres y mujeres displicentes, que asumían voces y aires afeminados”⁶⁹. Me parece importante puntualizar que, según se desprende de los comportamientos registrados en los juicios y

⁶⁵ De hecho, las actas o informes de las sesiones fueron vendidas a bajo precio al público general, distribuyéndose en cafeterías y tabernas.

⁶⁶ *Primrose Mary* podríamos traducirlo por “Mari-primorosa”, *Dip-Candle Mary* como “Mari-mete-vela” y *Aunt May* la “Tía mayo”. NORTON, 2003, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Algunos autores hablan de que la princesa Seraphina usaba elementos de vestuario femenino en la cotidianidad, más allá de los espacios *Molly*. Es interesante destacar a colación de lo *drag* como el uso de títulos nobiliarios como “reina”, “condesa”, “duquesa”, “marquesa” es intrínseco al mismo como una señal de lo extraordinario. Para más información sobre la Princesa Seraphina puede consultarse el siguiente artículo: NORTON, Rictor, “«Princess Seraphina» steps out at Vauxhall Gardens”, *Vauxhall History*, 2017 en <http://vauxhallhistory.org/princess-seraphina-at-vauxhall-gardens/>

⁶⁸ GREENBERG, David, *The construction of Homosexuality*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1988, p. 333.

⁶⁹ NORTON, Rictor, “Jonathan Wild Exposes Charles Hitchin, 1718”, *Homosexuality in Eighteenth-Century England*, 2000. Disponible en: <http://rictornorton.co.uk/eighteen/hitchin2.htm>

en los panfletos satíricos, los *Mollies* no imitaban a las mujeres, sino que imitaban a las putas⁷⁰. Digo esto porque, cuando en el epígrafe anterior proponíamos una definición del *drag* defendíamos que los personajes extravagantes son los que especialmente han configurado el imaginario referencial de las *drag queens*, de tal manera que si por ejemplo las vedettes se incluían en el mismo, las putas también formaban parte de él⁷¹. Asimismo, es fundamental subrayar que las *Molly Houses* dieron lugar a la creación de vínculos afectivos y sirvieron para configurar tipologías de familias no normativas “similares” a las que, como veremos, aparecieron en Harlem (Nueva York) en los años 20 y 30 y, especialmente durante los 80 y 90, asociados a los *Balls* LGBTI+ racializados (donde surgió el *voguing*) y, principalmente a la configuración de las *houses*⁷². Según varios críticos, en esa época la sociedad inglesa empezó a darle una importancia cada vez mayor a la familia y el hogar como unidades fundamentales y, por tanto, se fueron definiendo con mayor intensidad los roles y aspectos que debían ser propios de hombres y mujeres.

Dentro de las performances y las performatividades *Molly*, yo destacaría dos vertientes principales. Por una parte, había una serie de actuaciones que cuestionaban el sistema normativo imperante transgrediendo ciertos aspectos identitarios establecidos. Un ejemplo son las teatralizaciones burlescas sobre el sistema moral dominante en las que se atacaba la familia nuclear normativa. En el artículo “Bitches, Mollies and Tommies: Byron masculinity and the history of sexualities” (2002)⁷³, David Sprague Neff describe un conjunto de recreaciones paródicas de los *Mollies*, desde bodas ficticias a simulacros de parto, en las que se ponía en solfa la monogamia heterosexual reproductiva. En ellas, cada *Molly* adquiría el papel normativo correspondiente: algunxs representaba el papel de recién casados, de sacerdote, de parturienta o de comadrona. En muchos casos, el bebé ficticio usado en los simulacros de parto –representado generalmente por una muñeca de madera–, era bautizado durante la “ceremonia”.

⁷⁰ Utilizo el vulgarismo “puta” por dos razones, en primer lugar, porque así lo refieren las actas de los juicios contra los *Mollies* y, por otro, como una suerte de reivindicación *queer*, resignificando el insulto despectivo y peyorativo dirigido hacia las prostitutas.

⁷¹ Dentro de lxs artistas caso de estudio analizados en el último capítulo veremos esto de forma clara cuando analicemos a la artista francesa Aj Dirstein cuyo trabajo –que aquí ha sido leído desde una perspectiva *fem-drag queen*– gira en torno a la construcción de polaridades a través de la feminidad, cobrando la de la puta un papel significativo.

⁷² También es de destacar en su modalidad político-activista, la realidad de la Casa *STAR*, fundada a principios de los setenta por las conocidas trans* Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson (que intervinieron activamente en las revueltas de Stonewall) en la que acogían a sujetos disidentes de género que se encontraban en estados de discriminación y precariedad, velando por otorgarles una vida mejor.

⁷³ SPRAGUE NEFF, David, “Bitches, Mollies, and Tommies: Byron, Masculinity, and the History of Sexualities”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 11, n. 3, 2002, pp. 395-438.

Otro tipo de acciones *Molly* ponían en escena una geografía afectivo-emocional-sexual que servía para identificarse entre lxs habituales de las *houses* como integrantes de esa comunidad. En palabras de Briana Camp “sus miembros tomaron y usaron espacios específicos en la ciudad donde participaron discretamente de su cultura. Crearon redes y usaron gestos sociales y lenguajes velados para comunicarse. [Aparte de las casas] también utilizaron lugares de *cruising*, como [por ejemplo] el llamado «paseo de los sodomitas» [...] [que] les permitían relacionarse con otros Molly tanto sexual como socialmente”⁷⁴. Como comentábamos antes, la represión de estos sujetos disidentes fue notable, lo que creó un contexto favorable a la complicidad entre sus integrantes. Las casas (y así como ciertos espacios públicos en menor medida) se convirtieron en lugares en los que poder resistir a la hostilidad “exterior” mediante la puesta en común de sus realidades afectivas y la catarsis a través de la fiesta, el afecto y/o el desenfreno. Es cierto, no obstante, que si bien había una serie de aspectos y códigos comunes que identificaban a los *Mollies* como grupo (como una jerga y vestimenta compartidas), las *Molly houses* no pueden compararse, como veremos a continuación, con las casas surgidas en la cultura latina y afrodescendiente de los *balls* LGBTI+ estadounidenses, en las que la performatividad de filiación y linaje fue mucho más evidente.

2.2. La escena de los *Balls* en Harlem (Nueva York)

Como escribe Gillian Rodger, otro hito importante relacionado con la “visibilización” del *drag* dentro del panorama cultural de carácter lúdico tiene que ver con la eclosión, desde mediados del siglo XIX, de “varias formas populares de teatro que incluían el juego de género. Los más conocidos entre estos estilos de teatro, y los que más florecieron en los Estados Unidos, fueron el minstrel, el vodevil [...] y el burlesque. Todas estas formas presentaban [...] números que desafiaban las construcciones de género predominantes”⁷⁵. Según veremos con más detalle en el capítulo tercero, este tipo de entretenimientos escénicos se basaban en gran medida en la parodia y el uso de estereotipos; aspectos constitutivos, como ya dijimos, de los *haceres drag*. En efecto, el uso de un maquillaje exagerado (posteriormente adoptado y llevado al paroxismo por lo *drag*) era un recurso habitual en el mundo del espectáculo tanto para dotar de mayor expresividad a los actores

⁷⁴ CAMP, Briana, “Negative Attitudes Toward «Molly» Subculture in Eighteenth Century London: An Analysis of Textual Agencies Regarding the Emerging Gay Community”, *The Eagle Feather*, 2012. Disponible en: <https://eaglefeather.honors.unt.edu/2012/article/27#.XkqA1Bd7muU>

⁷⁵ RODGER, Gillian, “Variety and Vaudeville”, *gbtq Encyclopedia*, 2015, p. 1. Disponible en www.gbtqarchive.com/arts/variety_vaudeville_A.pdf

como para lograr que los espectadores que se encontraban más alejados del escenario pudieran observar una serie de detalles fundamentales para la caracterización del personaje, como así también lo eran el uso de una indumentaria exuberante y exagerada o un *acting* extremadamente dramatizado. De tal manera que podemos decir que el *drag* (*queen*) nace como una apropiación y re-elaboración de la feminidad presente en los escenarios.

Al mismo tiempo que asistimos al surgimiento de estos juegos de género en el teatro de variedades, en 1869 se organiza el primer *Ball* en el Hamilton Lodge de Harlem, una sala de fiestas conocida también como Rockland Palace⁷⁶. Podríamos describir estos eventos como mascaradas que acogían a un público diverso compuesto por sujetos que a día de hoy denominaríamos como identidades disidentes LGBTI+ y en los que se otorgaban premios a las personas mejor “disfrazadas”. A diferencia de las *Molly Houses*, donde el *drag* estaba únicamente relacionado con la parodización de la feminidad, en los *Balls* de Harlem encontramos, desde sus inicios, tanto hombres vestidos con ropa femenina como mujeres que utilizaban vestimenta masculina⁷⁷.



Autor desconocido, *Gladys Bentley*, principios de la década de 1930.



Autor desconocido, *Gladys Bentley*, 1927-1945.

En los años veinte, Harlem se convirtió en un distrito de entretenimiento que rivalizaba con los de Nueva York, París y Berlín⁷⁸; a finales de la década, la revista *Variety* se jactaba

⁷⁶ Espacio que durante los años 20 y 30 sería distinguido por ser un punto de encuentro de la comunidad LGBTI+.

⁷⁷ Tal como expone Susan Stryker mediante el caso de Gladys Bentley, encontramos en Harlem mujeres que usaban ropa masculina y que transitaban los *balls* en Harlem en la década de los veinte.

⁷⁸ Algunas de las realidades del espectáculo en estas geografías y asociadas a lo *drag* serán tratadas en el capítulo tercero.

de que el barrio ofrecía unos “«11 clubs nocturnos de lujo para blancos» y más de quinientos «cabarets de negros, de rango más bajo»⁷⁹”. Esta escena festiva, que evidenciaba la existencia de una asimetría de privilegios en función de la raza, la clase y la sexualidad, debe entenderse dentro del programa artístico y literario conocido como el Renacimiento de Harlem. Como señala Shane Vogel, este movimiento “buscaba [...] redefinir el significado de la negritud y la identidad racial en la conciencia popular estadounidense, y afirmar con fuerza el papel de los afroamericanos en la configuración de la cultura estadounidense”⁸⁰.

Dicho de otro modo, los negros intentaban representarse a sí mismos, atacando el imaginario distorsionado que había sido creado por autores blancos. Pero lo cierto es que en muchas ocasiones respondían a la normatividad hegemónica, tratando de corresponder, entre otras cosas, a la idea colonial de la respetabilidad. A este respecto cabe recordar la siguiente frase de Foucault en la que enfatiza cómo “el poder se ejerce más que se posee, [y] que no es [una cuestión d]el «privilegio» adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes «no lo tienen»; los invade, pasa por ellos y a través de ellos”⁸¹. Así, dentro de la pluralidad de la vida nocturna de Harlem encontramos tanto prácticas y espectáculos exotizantes que reproducían estereotipos bien arraigados, como otros que se presentaban como críticas a la normatividad racial y sexual, contribuyendo así a generar múltiples narrativas alternativas. Estos últimos, en los que se integraban toda una serie de sujetos LGBTI+ racializados, representan el segundo ejemplo de estudio dentro de lo que he llamado las “políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”.

En los años veinte, de forma paralela al auge de este tipo de eventos, se recrudece la represión contra la comunidad LGBTI+ en Nueva York y, a partir de 1931, la policía empieza a tomar medidas drásticas contra el colectivo, convirtiendo los *Balls* en uno de sus principales puntos de mira⁸². Esta persecución policial, unida al inicio de la Gran Depresión (1929-1939) y posteriormente de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), propician una época de silencio en la escena, que no resurgirá hasta el final de la

⁷⁹ VOGEL, Shane, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 2.

⁸⁰ VOGEL, 2009, *op. cit.*, p. 3.

⁸¹ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar: El nacimiento de la prisión*, México, Siglo Veintiuno, 2009, p. 27.

⁸² Realizaban redadas irrumpiendo directamente en el momento de la celebración de los eventos.

contienda. En marzo de 1953, en pleno macartismo⁸³, se organiza un *drag Ball* al que asistieron más de 3.000 personas entre concursantes y espectadores⁸⁴. Si bien a principios de los sesenta los *Balls* del Rockland Palace alardeaban de su carácter interracial inclusivo, a lo largo de la década los blancos –bajo una dinámica racista⁸⁵– empezaron a copar todos los premios de tal modo que, coincidiendo con el crecimiento del movimiento por los derechos civiles (1953-1968), las reinas negras comenzaron a realizar sus propios eventos. En 1962, Marcel Christian organizó el primer *drag Ball* negro, inaugurando uno de los principales espacios íntegramente racializados donde cristalizarían los haceres *drag* de Harlem. Diez años después, Lottie (una *drag queen* que trabajaba en la Oficina de Asistencia Social de Harlem) le propuso a Crystal LaBeija, una de las pocas afrodescendientes coronadas como reinas en los *drag Balls* organizados por blancos, fundar la primera de las llamadas *houses* y organizar allí un *drag Ball* para negras. El evento se anunció de la siguiente forma: “Crystal & Lottie LaBeija presentan el primer *Ball* anual de la Casa de Labeija en Up the Downstairs Case en West 115th Street y 5th Avenue en Harlem, NY. 13”.



Frank Simon, *The queen*, 1968
(cartel de la película).



Crystal LaBeija (izquierda) en el documental de Simon.

⁸³ Algo realmente chocante, ya que como señala Craig Loftin durante la era MaCarthy múltiples homosexuales fueron expulsados de sus trabajos (especialmente en contextos institucionales) y sus diversos espacios de reunión fueron sometidos a una intensa vigilancia policial.

⁸⁴ En el número de marzo de 1953 la revista afroamericana *Ebony* lo anunciaba de la siguiente manera: “Female Impersonators: Men Who Like to Dress Like Women Combine Fantastic Fashion Shows with Gay Masquerade Balls in New York and Chicago”.

⁸⁵ Varias reinas coetáneas de Crystal LaBeija comentaban la necesidad de blanquearse la piel para poder ser valoradas positivamente en las competiciones. Asimismo, otras –como bien se observa en *Paris is Burning*– exponen en múltiples ocasiones su anhelo de alcanzar esa feminidad blanca, dejando ver cómo esta es considerada socioculturalmente, como la verdadera feminidad. En consonancia a esta realidad dice bell hooks en su análisis del documental de Livingston: “negros/personas de color, que somos bombardeados a diario por una poderosa blanquitud colonizadora que nos seduce a alejarnos de nosotros y que niega que pueda haber belleza en cualquier forma de negritud que no imita lo blanco” (HOOKS, bell, *Race and representation*, New York - London, Routledge, 1992, p. 149).

El evento desencadenó la creación de otras *houses*, que se convirtieron en refugios para jóvenes LGBTI+ afrodescendientes y latinos en situación de opresión y precariedad, y que en la mayoría de los casos habían sido expulsados de sus hogares familiares. De hecho, los que se integraban en estos espacios adoptaban como apellido el nombre por el que se conocía a la casa marcando su filiación. Estos lugares de seguridad, resistencia y afectividad –donde el *glamour* y lo lúdico tenían un papel fundamental–, se convirtieron así no únicamente en espacios de cuestionamiento del sistema sexo-género, sino también en modelos de familia que socavaban las concepciones heteronormativas.

Si el comienzo de los *drag Balls* organizados por negras coincidió con el desarrollo del movimiento de los derechos civiles, la formación de las casas fue paralela al creciente movimiento de liberación gay. En los años ochenta, las casas siguen multiplicándose y diversificándose, mientras que los bailes se convierten en eventos mensuales y maratonianos que ofrecían una amplia gama de categorías competitivas. Y fue al ritmo de esos bailes, en el acaloramiento de esas batallas festivas, donde se originó lo que podemos señalar como el emblema identificador de la escena *Ball* de los ochenta y los noventa: el *voguing*⁸⁶.



Chantal Regnault, *Willi Ninja*, 1989.



David Fincher, *Vogue*, 1990.

⁸⁶ «El *voguing* surgió del ritual *drag queen* de lanzar «sombra», o desacreditar sutilmente a otra reina, y se convirtió en una danza distintiva, primero de las *houses* y luego, inevitablemente, de los *Balls*, en los que finalmente se introdujeron categorías específicas de *voguing*. «Todo comenzó en un club nocturno llamado Footsteps en la 2ª Avenida» [...]. «Paris Dupree estaba allí y un puñado de estas reinas negras se estaban arrojando sombra las unas a las otras. Paris tenía una revista Vogue en su bolso, y mientras bailaba la sacó, la abrió por una página donde una modelo posaba y luego se detuvo en esa pose al compás. Acto seguido pasó a la siguiente página y se detuvo en la nueva pose, de nuevo al compás». La instigación fue devuelta de forma similar. «Otra reina se acercó e hizo otra pose frente a París, y luego París se acercó a ella e hizo también otra pose», añade DePino. «Todo esto era sombra –estaban tratando de hacer una pose mejor que la otra. [...] Al principio lo llamaron posar y luego, como salió la revista Vogue, lo llamaron *voguing*» (LAWRENCE, Tim, “‘Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before’: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of *Voguing*” en REGNAULT, Chantal, *Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*, London, Soul Jazz Records, 2011, p. 5).

Este término designa una forma estilizada y moderna de *house dance*, de la que se apropiaría Madonna (blanqueándolo) en una exitosa canción de 1990 titulada *Vogue*. Un año antes de lanzar este *single*, Madonna había asistido a la mayor exhibición pública de *voguing* organizada hasta la fecha: el *Love Ball* en la reconvertida sala de patinaje *Roseland Ballroom* en Nueva York, un espectáculo creado por la organizadora de eventos neoyorkina Susanne Bartsch⁸⁷, cuya finalidad era recaudar fondos para luchar contra el SIDA. Con este acontecimiento se visibilizó en el panorama *mainstream* la escena *drag* de Harlem y la realidad del SIDA, que especialmente en estos círculos estaba siendo especialmente devastadora⁸⁸.

En relación a la concepción del *drag* que vengo esgrimiendo en esta tesis, me gustaría señalar tres aspectos de los *Balls*, interrelacionados entre sí, que reflejan la importancia de este espacio en la consolidación de lo que he dado en llamar “las políticas *drag* que vienen desde el cuerpo”: el *realness*, el *reading* y las competiciones por categorías. En su libro *Cuerpos que importan* (1993), Butler explica en qué consistían estas tres manifestaciones. Por un lado, el *realness*,

no es exactamente una categoría en la que se compite; es una medida que se emplea para juzgar cualquier representación dada dentro de las categorías establecidas. Y, sin embargo, lo que determina el efecto de autenticidad es la habilidad para hacer que el personaje parezca creíble, para producir el efecto naturalizado. Este efecto es en sí mismo el resultado de una corporización de las normas, una reiteración de normas, una encarnación de la norma racial y de clase que es a la vez una figura, la figura de un cuerpo, que no es ningún cuerpo particular, y también el ideal morfológico que continúa siendo el modelo que regula la actuación, pero al que ninguna actuación puede aproximarse⁸⁹.

En otras palabras, el *realness* es la simetría o adecuación que, según el jurado (que lo calificaba numéricamente), hay entre el estereotipo identitario planteado y su encuerpamiento por un sujeto concreto. Por su parte, Butler explica el *reading* de la

⁸⁷ Es una productora de eventos de origen suizo cuyas fiestas mensuales a finales de la década de 1980 en el pub Copacabana (caracterizadas por su extravagancia y opulencia), unió a la clase alta y el *Demi monde*, convirtiéndose en un ícono de la vida nocturna de Nueva York. También es conocida por impulsar a jóvenes diseñadores (como Alpana Bawa y Michael Leva) y por su vinculación con los Club Kids cuyo *gender fuck drag* analizaremos en el tercer capítulo.

⁸⁸ Si bien era sumamente necesario mostrar esta realidad, la película documental *Paris is Burning* (1991) de Jenny Livingston, que es considerada como la más representativa de la escena, la invisibilizaba por completo. De hecho –más allá de la cuestión del SIDA– ésta ha recibido múltiples críticas por su pretensión por mostrarse como si fuera un documental políticamente neutro que nos ofrece una mirada sincera. Autoras como bell hooks arremeten contra la espectacularización del proyecto filmico haciendo hincapié en cómo el brillo de las lentejuelas eclipsa e invisibiliza las vidas de unos sujetos condenados al ostracismo social, y que se encuentran sumidos en el más crudo dolor y la más dura precariedad. En respuesta a estos silencios y omisiones la comunidad *drag* de Harlem dirigió en el 2006 el documental *How do I look de Wolfgang Busch* (que entre otras cosas reflejaba la problemática del VIH/SIDA) con el objetivo de aclarar ciertos aspectos y mostrar sus discrepancias con el trabajo de Livingston.

⁸⁹ BUTLER, Judith, 2002, *op.cit.*, p. 190.

siguiente forma:

[éste] significa degradar a alguien, exponer lo que no funciona en el nivel de la apariencia, insultar o ridiculizar a alguien. Porque una buena actuación significa que ya no es posible hacer una lectura o que la lectura, la interpretación, se presente como una especie de mirada transparente, en la que coinciden lo que aparece y lo que significa. En cambio, cuando divergen lo que aparece y el modo en que se lo «lee», el artificio de la representación puede interpretarse como artificio; los distanciamientos ideales de su apropiación. Pero la imposibilidad de lectura significa que el artificio surte efecto, parece que se logra la aproximación a la autenticidad, el cuerpo que representa y el ideal representado se hacen indistinguibles⁹⁰.

Dicho de otro modo, el *reading* consiste, como su propio nombre indica, en una lectura de la performatividad planteada por el sujeto, acompañada en ciertas ocasiones del *shade*⁹¹ (arrojamiento de sombra), con el que se trata de evidenciar las incongruencias o disimilitudes entre significado y significante, entre contenido y continente que se encuentran presentes en su representación. Por último, en lo que se refiere a las competiciones por clasificación, la autora norteamericana expone:

Las fiestas consisten en una serie de certámenes en los que los participantes compiten en una variedad de categorías. Éstas incluyen una multiplicidad de normas sociales, muchas de las cuales están establecidas en la cultura blanca como signos de clase, como la del «ejecutivo» y la del estudiante de la Ivy League (las universidades más prestigiosas del noreste); algunas de estas categorías están marcadas como femeninas y van desde la travesti sofisticada a la marcadamente masculina y algunas, como la de «bangie» están tomadas de la cultura callejera negra heterosexual. De modo que no todas las categorías se inspiran en la cultura blanca; algunas son imitaciones de una heterosexualidad que no es blanca y algunas de ellas se concentran en la clase, especialmente las que casi exigen que la costosa vestimenta de las mujeres sea saqueada o robada para la ocasión. La competencia en atuendo militar se desplaza hacia otro registro de legitimidad que representa la conformidad performativa y gestual con una masculinidad que encuentra su paralelo en la producción performativa o reiterativa de la feminidad característica de las demás categorías⁹².

En la competición por categorías, por tanto, los participantes trataban de acercarse lo máximo posible a una serie de estereotipos (de género, sexo, deseo, edad o clase) a fin de que sus capacidades performativas fueran premiadas y pasar así a formar parte del firmamento de las legendarias. En resumen, Butler nos deja claro que el *drag*, en esas tres

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Denominado en inglés como “*throw shade*”, “*throwing shade*”, o simplemente “*shade*” hace referencia dentro del argot *drag queen* a una forma de descalificación imaginativa y mordaz que puede efectuarse tanto gestual como verbalmente. Esta puede ser realizada tanto por una contrincante como por un miembro del jurado.

⁹² BUTLER, 2002, *op. cit.*, p. 189.

dimensiones que adquiere en los *Balls*, no solo contribuye a poner en crisis las categorías relacionadas con el sistema sexo/género, sino a revelar la inestabilidad y artificialidad de todas las etiquetas identitarias, incluidas aquellas que se designan como subalternas. Así concebido, el *drag*, como apunta Preciado, refleja cómo “la marica, la loca, la *drag queen*, la lesbiana, la bollo, la camionera, el marimacho, la *butch*, las *F2M* y los *M2F*, las transgéneras son [también] «bromas ontológicas», imposturas orgánicas, mutaciones prostéticas, recitaciones subversivas de un código sexual transcendental falso”⁹³. Por otro lado, esta puesta en escena presente en los *Balls* de reinas latinas y afrodescendientes, además de cuestionar las nociones de lo auténtico, verdadero o natural de las identidades asumidas culturalmente, servía para mostrar que éstas se utilizan para determinar a quién se privilegia y a quién se excluye socialmente.



Jennie Livingston, *Paris is Burning*, 1991.



Chantal Regnault, *Jurado en el Tanqueray Ball Aids Benefit*, 1990.

3. Las políticas *drag* que de la militancia van al cuerpo

A partir del ejemplo de las Molly Houses y los *Balls*, hemos podido observar, en definitiva, que el ámbito lúdico y festivo, asociado a lo carnavalesco y al mundo de la noche y del espectáculo, se han configurado a lo largo de la historia (y siguen configurándose hoy en día) como uno de los espacios fundamentales en la constitución de lo *drag* y sus diversas expresiones. Junto a este tipo de manifestaciones lúdicas y paródicas, puede identificarse un segundo vector de desarrollo del *drag* formado por lo que llamaré “las políticas *drag* que de la militancia van al cuerpo”. Con este término, como señalaba al principio del capítulo, me refiero a las prácticas de reconfiguración y transformación de las subjetividades que experimentan ciertos individuos como

⁹³ PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 23.

consecuencia de su pertenencia a diferentes colectivos o agrupaciones LGBTI+. En efecto, como escribe Chantal Mouffe, “la lucha política modifica las identidades de los grupos en juego en el mismo proceso de la lucha”⁹⁴. Si bien encontramos sujetos que ya mostraban expresiones de género disidentes antes de unirse a estos colectivos críticos LGBTI+, en lo que me interesa centrarme aquí es en aquellas agrupaciones o sujetos específicos en los que la militancia (veinte años antes de la enunciación de la teoría *queer*), supuso un punto de inflexión a la hora de concebir y performativizar el género. Sus manifestaciones, como veremos, pueden ser leídas como otra forma de expresiones *drag*. Para ello, me detendré en tres ejemplos especialmente ilustrativos: el FHAR en Francia, el FUORI! en Italia y el GLF de Inglaterra.

Según ha estudiado Rossi Gianni Barilli, estas organizaciones forman parte de una serie de “«frentes de liberación homosexuales» herederos del mayo del 68”⁹⁵. Siguiendo la tradición marxista de la que bebían de diferentes modos, en los tres colectivos tuvo un peso importante, al inicio, la vocación de internacionalismo y de creación de redes. Esto se tradujo tanto en la organización de congresos y jornadas que congregaban a colectivos LGTBI+ con idearios comunes pertenecientes a diferentes lugares de Europa, como en las colaboraciones cruzadas que unos y otros realizaron en sus respectivas revistas, en las que, además, se publicaban artículos acerca de las realidades sociopolíticas de diferentes lugares del mundo. A diferencia de los grupos homófilos reformistas que les habían precedido⁹⁶ y que, amparados en la “discreción”, pretendían una integración en la sociedad buscando una reproducción de la heteronorma, estos colectivos revolucionarios, todos ellos de izquierda radical, apostaban por la transformación y la defensa de la diversidad y de la diferencia, enarbolando la bandera de la “antinorma”.

Más allá de su citado carácter revolucionario, marxista y antinormativo, hay tres aspectos fundamentales en relación al perfil de esta clase de grupos que me parece importante destacar: su diálogo entre teoría y prácticas activistas; su alianza con el feminismo; y su carácter “interseccional”⁹⁷ (con la incorporación de cuestiones de clase,

⁹⁴ Citado en: SABSAY, Inés Leticia, “La performance *Drag King*: usos del cuerpo, identidad y representación”, *Question*, vol. 1, n. 12, 2006, p. 7.

⁹⁵ BARILLI, Rossi Gianni, *Il movimento gay in Italia*, Milano, Feltrinelli Editore, 1999, p. 48.

⁹⁶ Si los colectivos activistas que aquí analizamos son de carácter revolucionario, su contrapartida serían los grupos asimilacionistas u homófilos como fueron Mattachine Society y Daughters of Bilitis en los EE.UU; Arcadie en Francia; y Homosexual Law Reform Society (HLRS) y Campaign for Homosexual Equality (CHE) en Reino Unido. Para más información consultar: RUPP, Leila, “The Persistence of Transnational Organizing: The case of the Homophile Movement”, *The American Historical Review*, vol. 116, n. 4, 2011, pp. 1014-1039.

⁹⁷ Generalmente el término es fechado en 1989 a través de la activista y académica Kimberlé Williams Crenshaw. Pero lo cierto es que ya encontramos aproximaciones a esta perspectiva desde finales de los años sesenta y comienzos de los setenta al abrigo del movimiento feminista multirracial. Una noción similar

tanto como de género, de etnia y de raza). Según apunta Lynda Johnston, la relación entre teoría y militancia cobra gran importancia durante esta época: “los movimientos de protesta de los sesenta y los setenta de los países occidentales inspiraron a varios activistas a ser investigadores con la idea de que el trabajo académico es útil para desafiar las desigualdades, inseguridades y procesos de marginación”⁹⁸. Así lo vemos, por ejemplo, con los casos de la ensayista y psicoanalista Antoinette Fouque y de la socióloga y escritora Christine Delphy, fundadoras del Mouvement de Libération de Femmes (MFL) en Francia, de la escritora Monique Wittig, militante de las Gouines Rouges, de los novelistas Guy Hocquenghem y Françoise d'Eaubonne en el FAHR, del filósofo Mario Mieli en el FUORI!⁹⁹ o del historiador y sociólogo Jeffrey Weeks en el GLF inglés, por citar algunos.

Por otro lado, en lo que respecta al diálogo de estas organizaciones con el feminismo, hay que recordar que denunciaban recurrentemente el carácter falocrático y misógino de la sociedad de su época y, asimismo, “colocaban por definición la cuestión homosexual dentro de las luchas que fueron las protagonistas en aquellos años [...] los trabajadores, las trabajadoras, las mujeres, las minorías étnicas y raciales”¹⁰⁰. Esta conciencia interseccional, que ya habíamos empezado a ver, de forma incipiente, en las feministas socialistas de principios del XX como Clara Zetkin o Alejandra Kollontai, se afirmará, según Walter Aubrey (uno de los dos fundadores del GLF inglés), en los nuevos movimientos de liberación homosexual: “El nuevo movimiento gay aprendió de las luchas de muchos otros sectores oprimidos en la sociedad occidental”¹⁰¹. Sin embargo, en lo tocante a una asunción feminista, no dejaremos de ver ciertas contradicciones dentro de los mismos, ya que en todos ellos sin excepción –como trataremos de mostrar– asistimos a ciertas reproducciones cisheteronormativas, marcadas por una clara impronta machista.

es por ejemplo el de la “simultaniedad” presente en el manifiesto del Combahee River Collective de Boston de 1977. Si bien los frentes de liberación suelen ser leídos como una implementación de la revolución marxista ampliada que busca abolir una sociedad configurada en base a la explotación estructural de los opresores sobre los oprimidos, creando alianzas y simpatías por y con otros sujetos subalternos pero permaneciendo estancos identitariamente hablando, yo defiendo la existencia en los mismos de una suerte de toma de conciencia interseccional incipiente.

⁹⁸ T. JOHNSTON, Lynda, “Gender and sexuality II: Activism”, *Progress in Human Geography*, n. 1-9, 2016, p. 2.

⁹⁹ Es interesante puntualizar como varios de los autores citados fueron partícipes de varios de los colectivos enumerados.

¹⁰⁰ BARILLI, 1999, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ WALTER, Aubrey, *Come Together. The Years of Gay Liberation 1970-1973*, Londres, Verso Books, 2018, p. 8. Asimismo, cabe señalar que, si los nuevos movimientos de liberación gay aprendieron de las luchas del movimiento de mujeres, del movimiento negro y del movimiento contra la guerra imperialista en Indochina, entre otros, en la realidad práctica, la conexión con estos otros movimientos no fue tan fácil.

3.1. El FHAR (Les Gazolines & Le Montreuil Group)

La fase revolucionaria del movimiento homosexual en Francia tiene su origen en el *Front Homosexuel d'Action Revolutionnaire* (FHAR). Fundado en París en 1971, surge como efecto del acercamiento entre feministas lesbianas y activistas homosexuales¹⁰², siguiendo la estela de los movimientos estudiantiles y proletarios del 68 y especialmente del situacionismo, y en ruptura con movimientos homosexuales conservadores como era el caso de Arcadie (1954-1982)¹⁰³. Esta diferencia entre las políticas del FHAR y la de los grupos homófilos se podría resumir con la siguiente frase de una de sus fundadoras, Françoise d'Eaubonne: “No se trata de integrar a los homosexuales en la sociedad, sino de desintegrar la sociedad a través de la homosexualidad”¹⁰⁴. La organización, que se reunía todos los jueves en el anfiteatro de la Escuela de Bellas Artes de la calle Bonaparte¹⁰⁵, se definía principalmente por plantear un ataque frontal al sistema burgués y heteropatriarcal, así como al machismo y a la homofobia ampliamente presentes en los movimientos de izquierdas.



L'antinorm. Journal des groupes du FHAR, n. 2, 1973.

¹⁰² Siguiendo un análisis diacrónico de las identidades, podemos decir que en sus inicios el FHAR comenzó siendo principalmente un grupo de lesbianas para posteriormente componerse en su mayoría de hombres homosexuales.

¹⁰³ Arcadie es el nombre de un grupo homófilo francés fundado por el exseminarista André Baudry, quien promovía la búsqueda de una honorabilidad y respetabilidad por el amor de igual a igual a través de una actitud discreta, reservada y casta. A la constitución del grupo le precedía la creación de una revista del mismo nombre que fue posible gracias al apoyo de Roger Peyrefitte y Jean Cocteau. Esta se caracterizaba por un tono austero y científico y planteaba una lucha por la aceptación de la homosexualidad por la sociedad heterosexual haciendo hincapié en la discreción y la respetabilidad, y rechazando cualquier característica distintiva como la subcultura gay, la pluma o el travestismo.

¹⁰⁴ MARTEL, Frédéric, *Le rose et le noir: Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, 2000, p. 37.

¹⁰⁵ Espacio que luego sería retomado como lugar de reunión por el Act-up francés.

A continuación, señalaré una serie de elementos que denotan el cuestionamiento paródico del sistema sexo-género afines al *drag* que se llevó a cabo dentro del colectivo francés y, seguidamente, destacaré a dos grupos surgidos dentro del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, las Gazolines y al Montreuil Gruope, en los que dicha performatividad se convirtió en la piedra angular de su lucha. Con ello intentaré responder, aunque sea de forma parcial a la pregunta planteada por Yves Roussel: “¿Fue el movimiento homosexual francés de la década de 1970 [(refiriéndose principalmente al FHAR)] un escenario de una «política de las identidades» *avant la lettre*?”¹⁰⁶

Como declaraba el exmilitante del FHAR Jacques Girard¹⁰⁷ en 1981, “si el FHAR es revolucionario, no lo es sólo en el sentido clásico del término. Son revolucionarios también porque desafían la virilidad masculina, quieren socavar la construcción de roles y aspiran a destruir la familia heteropatriarcal”¹⁰⁸. De ahí que la organización participase en la marcha del 1 de mayo de 1971, afirmando así su interés por unir cuestiones de deseo y clase¹⁰⁹. “¡Homosexuales radicales, acompañados por miembros del MLF¹¹⁰, desfilan junto a los sindicatos bajo una gran pancarta que exigía poner fin a la dictadura de lo «normal»! –relataba el historiador y periodista Benoît Bréville. Vestidos como travestis y con maquillaje llamativo. Algunos de entre ellos desafían los códigos de las movilizaciones políticas y perturban los servicios del orden”¹¹¹. Lo interesante, a mi juicio, de estas propuestas paródicas es que no se solo circunscribían a eventos o conmemoraciones políticas preestablecidas, sino que cobraban protagonismo en su cotidianeidad, tal como lo describe esta crónica sobre la noche del 21 de junio de 1971: “fue en la calidez de la noche de San Juan, antes de la demolición de los pabellones; la fiesta más insólita del año. Una bacanal algo triste al son de la tuba y el bombo. Divertidos chales y sombreros, maquillaje lívido y rosado entre los dientes, el *Satyricon* y el *Magic Circus* y, para acabar, algunas disputas con la policía”¹¹². A diferencia de lo que ocurría

¹⁰⁶ ROUSSEL, Yves, “Le mouvement homosexuel français face aux stratégies identitaires”, *Les Temps Modernes*, n. 582, 1995. Disponible en: https://pdfs.semanticscholar.org/d377/445ae4a79b819770126d6c0d3111d410cfd.pdf?_ga=2.179628781.836719124.1581941622-145509160.1581007954.

¹⁰⁷ Quien posteriormente se anexionaría al Grupo de Liberación Homosexual (GLH) fundado por exmiembros del FHAR.

¹⁰⁸ QUÉRÉ, Matthias, “*Qui sème le vent récolte la tapette*”. *Une histoire des groupes de libération homosexuels en France de 1974 à 1979*, Toulouse-Jean Jaurès, 2016, p. 51.

¹⁰⁹ Trataban de “proponer una revolución social a los homosexuales y una revolución sexual a los trabajadores”.

¹¹⁰ MLF son las siglas del *Mouvement de libération des femmes* cuya primera reunión se realizó en la primavera de 1970 en la Universidad de Vincennes contando con Monique Wittig entre sus organizadoras.

¹¹¹ BRÉVILLE, Benoît, “Homosexuels et subversifs”, *Le Monde diplomatique*, n. 118, 2011. Disponible en: <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/118/BREVILLE/47101>

¹¹² FHAR, Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire, *Rapport contre la normalité*, Paris, Champ Libre, 1971, p. 4.

en otros espacios, el *drag* revestía en el FHAR un contenido claramente político y buscaba dinamitar la opresión estructural del sistema sexo-género: “hay que ver que existe una diferencia importante entre las locas que se ven en el FHAR y las de las discotecas. En el FHAR, cuando se maquillan, no es para parecerse a una mujer, es para provocar, [para] agredir...”¹¹³.

Como comentaba hace un momento, dentro o en relación con el FHAR, surgieron otros colectivos, como las Gazolines y el Montreuil Groupe, que focalizaron su militancia de forma radical en la disidencia de género. Un año después de la fundación del Frente, Maud Molyneux¹¹⁴, Patrick Bertaux y Paquita Paquin se agrupan¹¹⁵ bajo el nombre de les Gazolines¹¹⁶ (1972-1974), un apelativo inspirado en la canción de Rod Stewart “Gasoline Alley”. Inicialmente llamadas “Camping Gaz Girls” (porque en las asambleas servían té que hacían en un camping gas), las Gazolines, “formado por locas, maricas y travestis [...] influidas por el *glam rock*¹¹⁷, serían [unas] de las primeras en utilizar técnicas de teatralización paródica del espacio público, prácticas que serían después reconceptualizadas por la teoría *queer* como políticas performativas o *camp*”, como observa Paul Preciado¹¹⁸. Conscientes del poder subversivo de lo *drag*, representaban – radicalmente– la facción “*hysterical queen*”¹¹⁹ del FHAR. Tenían la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord como su libro de cabecera y hacían mucho hincapié en mostrar en su vida cotidiana su identidad de “locazas” convirtiendo los cosméticos (“el maquillaje es una forma de vida”), la indumentaria y la performatividad asociada a lo

¹¹³ FRÉMION, Yves y RICHE, Daniel, “La parole au Fléau social groupe n°5 du FHAR”, *Actuel*, n. 25, 1972, p. 8.

¹¹⁴ En lo tocante al juego calidoscópico de la identidad, la crítica danesa adquiría un pseudónimo para cada tipo de actividad que desempeñaba: para el mundo de la moda Maud Molyneux, para el cinematográfico Louella Interim, para el de la literatura Dora Forbes, y para *Le Carnet parisien* Jennifer Arpassay.

¹¹⁵ También es de destacar la presencia dentro del colectivo de la periodista Hélène Hazera (quien definió el carácter político de Les Gazolines como un dadaísmo homosexual psicodélico), Orla y Marie France, cantante y actriz icono del *underground* francés de los setenta.

¹¹⁶ Hay que poner de relieve como la mayoría de sus integrantes tenían vínculos con el mundo del espectáculo y las artes. Por ejemplo –por destacar su relación con el ámbito cinematográfico– formaron parte de películas como *The Sperm Bank* y *Pierre Chabal*, de Philippe Genet, o *Les Intrigues de Sylvia Couski* (1974) de Adolfo Arrieta.

¹¹⁷ En el epígrafe “La música y lo *drag*: del escenario al club”, a finales del tercer capítulo, daremos algunas pinceladas sobre la importancia que tuvieron ciertos géneros musicales y la estética que se generó junto y a través de ellos en el cuestionamiento del sistema sexo-género. De entre ellos, es de destacar por ejemplo la gran repercusión que tuvo el *glam rock* en el mundo del arte en relación a estas cuestiones, tal y como mostraremos (aparte de en el capítulo tercero) en el próximo, cuando concretamente abordemos la exposición *Transformer, Aspekte der Travestie*, comisariada por Jean-Christophe Ammann en el Kunstmuseum de Lucerna en 1974.

¹¹⁸ PRECIADO, Beatriz, “Terror anal”, en HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina, 2009, p. 145.

¹¹⁹ Este término lo usa Aubrey Walter en consonancia del GLF inglés para referirse a cómo las prácticas *drag* como activismo eran vistas por los militantes más tradicionales como un impedimento para que los homosexuales respetables obtuvieran sus derechos.

femenino encuerpada de forma histriónica (*drag*) en un espacio revolucionario. Así lo explicaba la periodista Zhora en el primer número de la revista *Gulliver* que llevaba por nombre “*Proletaires de tous les pays, caressez-vous!*”: “somos activistas a quienes les conciernen los trapos, los peinados y el maquillaje. Una forma de vida, de expresarse de inmediato. Las expresiones verbales son gratuitas. El gesto es efectivo y en la calle las Gazolines somos geniales”¹²⁰.



Claude Larrieu, *Les Gazolines*, 1972.

El 4 de marzo de 1972 ocurrió un hecho destacado en la historia del FHAR cuando las Gazolines asistieron al funeral de Pierre Overney (militante maoísta asesinado en 1972 por el guardia de seguridad Renault Billancourt) y que representó una de las últimas grandes manifestaciones de la izquierda heredera del 68. Entre la comitiva de más de 200.000 personas con el puño alzado, una de ellas, vestida de viuda, completamente velada, hacía de plañidera mientras las otras “chicas” gritaban “¡Liz Taylor y Pierre Overney están librando la misma batalla!”. Tras la performance, que años después sería descrita por una de las Gazolines como una manera de cuestionar la forma en la que rendían tributo los maoístas a sus militantes como mártires, Daniel Guérin, miembro destacado del FHAR, abandonó el colectivo, indignado con la acción de las Gazolines. La defección de Guérin refleja la incomprensión por parte de la izquierda clásica de un tipo de acciones, como la de las Gazolines, que rompían con la forma unidireccional de entender la militancia y el activismo dentro de la izquierda y, especialmente, en el trotskismo y el maoísmo que eran los que más calado tuvieron en el FHAR. En efecto, su

¹²⁰ TRAVELET, F., “Prolétaires de tous les pays, caressez-vous”, *Gulliver*, n. 1, 1972, p. 23.

actitud siempre fue controvertida, a veces no comprendida y otras, quizás desmedida, y/o fuera de lugar¹²¹. Como narra Frédéric Martel, llegaron incluso a insultar a conocidos teóricos gays como Guy Hocquenghem, Gilles Deleuze y Michel Foucault, pero “fueron toleradas por los «líderes» del FHAR porque [, al fin y al cabo,] representaban la quintaesencia de todo lo que los heterosexuales odiaban”¹²². Este colectivo antijerárquico y antiautoritario, que despuntó por su poética hedonista y que la cantante Marie France – uno de sus miembros más conocidos– definiría como “un grupo de amigas”, terminó disolviéndose en 1974.



Modes et travelos

Le groupe de Montreuil se réunit, ayant des occupations qui visent à se déculpabiliser, dans des ouvrages qui passent habituellement pour peu virils, voire frivoles, tels que tricot, ouvrages d'aiguilles, maquillage, etc.

Mais cette forme de catharsis est trop récente encore pour qu'elle ait pu porter ses fruits et se transcender en praxis, car nous n'en sommes encore qu'au niveau des tâtonnements préliminaires; et d'ailleurs, nous décrivons ou en parler serait contraire à notre idéologie, puisque nous refusons toute verbalité pour n'accepter que l'action.

C'est pourquoi, voulant rester dans ce ton de futilité, nous donnerons ici quelques descriptions des modes du FHAR.

Un numéro entier de ce canard ne suffirait pas pour décrire les costumes et maquillages de certains des militants du FHAR au début du 1^{er} mai. De toute façon, les photos ont paru en nombre suffisant dans toute la presse bourgeoise et gauchiste pour que nous puissions nous dispenser de détailler ce que tout un chacun connaît maintenant.

C'est principalement au cours des Assemblées Générales qu'il est possible d'admirer nos extravagances. La palme revient sans conteste à Daniel qui, il y a quelques semaines, se travestit en religieuse, avec coiffe noire et blanche, robe noire – très courte et fendue sur le côté –, portée sur un collant noir.

A une autre A.G., on a pu le voir, masqué et caché sous un ample voile; ou plutôt on ne le voyait pas.

A la même A.G., Jean-Louis portait une ample jupe-culotte en madras écossais qui fut très remarquée. Depuis une semaine, on peut le voir arborer une chemise de style hawaïenne, dans le genre Frank Sinatra.

Les sacs à main et les chemises indiennes se font toujours beaucoup, ainsi que les chaussures à talon très haut. On commence par contre à se lasser des très larges ceintures auxquelles on préfère les fines ceintures en corde tressée. Beaucoup de pantalons, imprimés, rayés, à fleurs, brodés, etc.

Chapitre bijoux, Dennis a lancé la mode du collier de perles et du bracelet assorti. Les bijoux exotiques (indiens surtout) ont toujours autant de succès. Quelques boucles d'oreilles, et des bagues, encore des bagues.

Peu de chapeaux, si ce n'est quelques grands feutres noirs. Pas de plumes ou de fleurs artificielles.

PROVINCE, MANIFESTEZ-VOUS !

LE FHAR N'EST PAS QUE PARIS !

A l'A.G. du jeudi 1^{er} juin, un inconnu portait, au creux de l'épaule, un somptueux camélia. Un autre inconnu fut très remarqué ce même 1^{er} juin. Très grand et robuste, il portait une perruque verte et une robe faite de plusieurs châles à longues franges. Il voulait nous haranguer, mais son ramage n'était pas à la hauteur de son plumage.

C'est surtout en ce qui concerne le maquillage que nous inovons beaucoup. Deux écoles s'opposent : pour la première, il doit embellir; Jean-Claude et Alain (« Marlène ») furent ses pré-surseurs. On utilise beaucoup les paillettes, sur les paupières principalement, mais aussi sur les joues et le front, et jusque sur les lèvres. On met l'accent sur les yeux, dont le maquillage envahit parfois une bonne partie du front et des pommettes.

Antoine est le grand tenant de la seconde école, celle du maquillage dérisoire, qui, loin d'embellir, vise à ridiculiser. Couleurs violentes et heurtées, rouges à lèvres outrés, œil charbon-neux, peau blafarde, etc. C'est surtout cette seconde école de maquillage qui se pratique au comité de Montreuil.

C'est tout pour aujourd'hui; mais je reviendrai. Comme je ne sais faire que ça, je vous parlerai encore de la mode. Yvonne, princesse de Bourgogne.



FHAR, “Modes et Travelos”,
L'Antinorm, n. 1, 1972-73, p. 10.

De los múltiples grupos que surgieron dentro o en diálogo con el FHAR y que cultivaron la disidencia de género, también me interesa destacar la contribución del Montreuil Groupe, sobre el que no poseemos más que una escueta referencia en el número uno de la revista *L'antinorm* (creada por Les Gazolines). En un artículo titulado “Modes et Travelos”, la autora, una tal Princesa de Borgoña vinculada al citado Grupo Montreuil, realiza un análisis sobre moda y hace mención de la extravagancia de los atuendos de algunos miembros del FHAR durante las asambleas generales y la manifestación del 1 de

¹²¹ De hecho, Françoise d'Eaubonne ve en los excesos de las Gazolines el principal desencadenante de la creación de las Gouines Rouges y de la ruptura del FHAR.

¹²² MARTEL, 2000, *op. cit.*, p. 27.

mayo de 1972. El artículo destaca la diversidad y variedad de elementos e identidades presentes, que van desde un *cross-dressing* al *drag*: desde alguien ataviado de monja-puta, a otros con velos, faldas largas, tacones muy altos, joyas “exóticas”, pelucas o chales. La autora menciona también las dos tipologías de maquillaje que, según ella, podían encontrarse dentro del FHAR: una, cuya finalidad era embellecer y otra que, por el contrario (definida bajo su opinión por su carácter irrisorio y de la que una tal Antoine representaba su máximo exponente), pretendía ridiculizar con el uso de “colores violentos y discordantes, barras de labios como el carbón, piel pálida, etc”¹²³. Esta última tipología, concluye la autora, era por la que apostaban en el grupo Montreuil.

En el ya citado artículo de Françoise Travelet, “Proletaires de tous les pays, caressez-vous!”, una tal Marlène (Alain), de 20 años, finalizaba su intervención con la siguiente consigna: “Montaremos las próximas barricadas vestidos de traje de noche¹²⁴”. Si bien es cierto que no todo el FHAR en su conjunto, ni todos los diferentes grupos activistas que con él dialogaban, “performatizaban” una suerte de *drag*, sí puede decirse que, gracias en parte a la actividad de colectivos como Las Gazolines o el grupo Montreuil, se vieron afectados de un modo u otro (como veremos que ocurrió en el caso del FUORI! a través de la figura de Mario Mieli), por un tipo de políticas revolucionarias que responden afirmativamente a la pregunta planteada por Roussel con la que dábamos inicio a este subapartado.

3.2. El FUORI! y Mario Mieli

Por la misma época en la que se constituye el FHAR en Francia, en Italia surge la primera asociación del movimiento de liberación homosexual italiano, denominada FUORI! (que literalmente significa “fuera” y que hace referencia a salir del armario¹²⁵). Fundada en Turín en 1971 por el librero Angelo Pezzana y el economista Enzo Francone, junto a otra serie de activistas, el FUORI! fue una asociación de inspiración marxista, que –de forma similar al FHAR– colocó la cuestión homosexual en el contexto de la lucha de clases (tal y como ya lo habían hecho las feministas socialistas con el género varias décadas antes). Dentro de la historia del grupo, pueden distinguirse dos etapas clave: la primera (1971-

¹²³ DE BOURGOGNE, Yvonne, “Modes et Travelos”, *L’Antinorm*, n. 1, 1972-73, p. 10.

¹²⁴ TRAVELET, 1972, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁵ Posiblemente tomaran el nombre de la revista del GLF estadounidense que llevaba por nombre *Come Out!* o de su “versión” inglesa *Come Together* (aunque esta otra, como veremos, cobra también otras connotaciones).

1974) que estuvo dominada por el protagonismo del filósofo y militante Mario Mieli¹²⁶; y la segunda (1974-1982), que se inicia cuando éste se escinde del grupo. El abandono del colectivo por parte de Mieli marca el inicio de una segunda fase dentro de la carrera política del filósofo, a la que pondrá fin en 1983 tras suicidarse a la edad de 30 años¹²⁷.

Francesco Ghera sitúa y contextualiza los orígenes del FUORI! de la siguiente forma: “El FUORI nació en mayo de 1971 con una matriz ideológica de impronta revolucionaria, influenciada tanto por los grupos marginales más extremos del sesenta y ocho italiano y del otoño caliente de 1969, como el activismo radical del GLF inglés y el FHAR francés, más que los movimientos estadounidenses más burgueses e «integracionistas»”¹²⁸. No obstante, quizá el verdadero origen del colectivo podría situarse un año antes, en el otoño de 1970, cuando tuvieron lugar una serie de reuniones en las que homosexuales procedentes de Milán, Padua, Roma y Turín debatían “tímidamente” acerca de los problemas que les aquejaban en aquel momento debido a su orientación sexual.

Casi un año después de la fundación oficial del FUORI! en 1971 y de la celebración de sus dos primeras reuniones en junio de 1972, salió el primer ejemplar de su revista (titulada también FUORI!), de la que se publicarían treinta y dos números en diez años. Pocos meses antes de la fundación de la revista, los militantes del FUORI! habían realizado la que sería su primera manifestación, al irrumpir en el “1er Congreso Internacional de Sexología del CEI (Centro Sexología Italiana). Centrado en el análisis de las «conductas desviadas de la sexualidad humana», el Congreso tuvo lugar en el

¹²⁶ Algunos de los más importantes “compañeros de reflexión y activismo [para Mieli, fueron]: Corrado Levi (arquitecto, profesor, artista interpretado por Francesco Martino), Ivan Cattaneo (cantante [...]) y Piero Fassoni (pintor [...]), Franco Buffoni (poeta y traductor), Angelo Pezzana (fundador del primer movimiento homosexual italiano, Fuori!), Fernanda Pivano (escritora y traductora), Milo de Angelis (poeta), Andrea Valcarengi (fundadora de revista Re Nudo), Francesco Siniscalchi (Masón que denunció a Licio Gelli y el P2) y Umberto Pasti, el futuro escritor, botánico y amante de Mieli” (“In arrivo il film sulla vita di Mario Mieli, icona del movimento LGBT italiano”, *Gay.It!*, 2018. Disponible en: <https://www.gay.it/cultura/news/in-arrivo-film-vita-mario-mieli-icona-lgbt>).

¹²⁷ Esta segunda etapa, que se produce tras la anexión del FUORI! al partido Radical, (algo que Mieli denostaba, la introducción de su lucha dentro de un partido político), le acabará llevando a una suerte de política donde la alquimia se convertirá en el verdadero camino a la emancipación. De tal manera que para una entrevista en la revista *Lambda* (1979) realizada por Felix Cossolo, declararía: “no hay posibilidad de liberar completamente al ser humano, y por lo tanto a la sexualidad, sin pasar por el camino alquímico” (SCARLINI, Luca, “Ritratto di Mario Mieli”, 2016 en <http://www.doppiozero.com/materiali/ritratto-di-mario-mieli>). Mieli es de los pocos activistas LGBTI+ de la década de los setenta vinculados a una espiritualidad esotérica. Encontramos algunos casos dentro del GLF norteamericano y en la Gay Activists Alliance (como es por ejemplo, el de su fundador, Arthur Evans).

¹²⁸ GHERA, Francesco, *Queer e narrativa italiana. Genealogie, impegno politico e linee letterarie* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla & Università degli Studi di Sassari, 2017, p. 183.

casino de San Remo del 5 al 8 de abril de 1972”¹²⁹. Antes poníamos de manifiesto la importancia que cobró el concepto de internacionalismo y la formación de redes en estas agrupaciones revolucionarias. No es extraño, por tanto, que este evento, que patologizaba la homosexualidad desde la ciencia, se convirtiese en un punto de encuentro inapelable para diferentes colectivos LGBTI+ de toda Europa: en la acción participaron más de cuarenta miembros del FHAR, del MHAR¹³⁰, del GLF británico y, por supuesto, de los del recién fundado FUORI!, entre otros. Los efectos de esta incursión en el Congreso se reflejan en el editorial del primer número de la revista FUORI!: “Hoy rechazamos a quienes hablan por nosotros. [...] Por primera vez los homosexuales hablan a otros homosexuales. Abiertamente, con orgullo, se declaran como tales. Por primera vez el homosexual entra en escena como protagonista, maneja en primera persona su historia [...]. El gran despertar de los homosexuales ha comenzado. Les ha tocado a muchos otros antes que, a nosotros, judíos, negros (¿recuerdas?). Ahora es nuestro turno. Y el despertar será inmediato, contagioso, hermoso”¹³¹.



Fragmento de la portada de la Revista Fuori!, n. 1, 1972.



Mario Mieli en la manifestación contra el “Congreso Internacional sobre Desviación Sexual” realizado en San Remo en 1972.

¹²⁹ CUCCO, Enzo, “«NON VI PERMETTEREMO PIU». 5 aprile 1972 a Sanremo, la prima manifestazione del FUORI!”, *Gay Independent*, 2012. Disponible en <http://gayindependent.blogspot.com/2012/04/non-vi-permetteremo-piu-5-aprile-1972.html>

¹³⁰ *Mouvement homosexuel d’action révolutionnaire* (movimiento de liberación homosexual belga).

¹³¹ PEZZANA, Angelo, “Chi parla per gli omosessuali?”, *FUORI!*, n. 1, 1972, p. 2.

Si bien es cierto que el FUORI! “llevó a cabo una crítica despiadada de la llamada sociedad «normal», con un estilo provocador e iconoclasta”¹³², es difícil localizar –a diferencia de lo que ocurrió en el caso del FHAR o en el GLF–, formas explícitas y continuadas de subversión del sistema sexo-género o afines al *drag* más allá de las propias acciones o la propia presencia de Mario Mieli. Como veremos a continuación, la performatividad de Mieli presenta una yuxtaposición, en tono burlesco, de elementos de indumentaria asociados separadamente a ambos géneros, propiciando una suerte de cortocircuito en el binarismo masculinidad-feminidad. No obstante, hay que señalar que, si bien es sumamente significativa su aportación performativa, ésta no encajaba de forma ortodoxa con la definición exagerada e hiperbólica del *drag* que cultivaban en Les Gazolines y que, como veremos, también encarnaban, bajo diferentes modulaciones, ciertos subgrupos del GLF inglés.

Nacido en 1952 en Milán en el seno de una familia burguesa ítalo-judía, Mieli forma parte de una tradición freudomarxista, iniciada por Wilhem Reich y Herbert Marcuse, que en los años setenta trató de combinar la teoría marxista con el psicoanálisis. Después de estudiar filosofía, Mieli publica en 1977 su “tesi di laurea”¹³³ en Filosofía Moral titulada *Elementos de la crítica homosexual*, una obra que podría decirse que anticipa claramente muchos planteamientos de la teoría *queer* y que, sin embargo, ha sido ignorada incomprensiblemente por ésta. En el pensamiento de Mieli, que combina, como otras tantas figuras de su época, el activismo y la producción teórica, podrían destacarse algunos elementos vertebradores importantes: la liberación homosexual en clave marxista, la relectura del psicoanálisis, la transexualidad universal y la alquimia como vía única a la emancipación. Esto último me parece muy significativo, ya que esta conjunción entre la cuestión de la superación del binarismo sexo-générico y la espiritualidad y el esoterismo nos remite directamente a lxs artistas que estudiaremos en el último capítulo (de hecho, el propio Mieli se refiere específicamente a la figura alquímica del Rebis).

Como ocurrió con todos los colectivos LGBTI+ de los setenta que estamos analizando, Mieli abrazó el marxismo de corte leninista en primera instancia, buscando remodelarlo en función de la lucha por la liberación homosexual. Para él, como escribe David Córdoba García, “[...] la lucha de la liberación sexual está necesariamente vinculada y unida a la lucha de los trabajadores y [por supuesto, a] la lucha feminista”¹³⁴.

¹³² Fragmento del libro de B., Alex, *La Società De/Generata. Teoria e pratica anarcoqueer*, Nautilus, Torino, 2012. Disponible en: <https://anarcoqueer.files.wordpress.com/2015/01/resistenzaqueerradicale.pdf>

¹³³ Se correspondería con el actual trabajo de fin de grado en España.

¹³⁴ CÓRDOBA GARCÍA, en GHERA, 2017, *op. cit.*, p. 97.

De hecho, podemos encontrar ciertas analogías en el análisis crítico que Mieli hace de la sociedad, con el feminismo materialista de la francesa Christine Delphy. Ambos discursos intentan explicar el funcionamiento de las normas sociales existentes, revelando su naturaleza opresiva y sugiriendo instrumentos para el cambio. Mieli plantea una crítica concreta al heteropatriarcado: a través de lo que el pensador italiano denomina la *educastrazione*, mediante la que el régimen heterosexual perpetúa su existencia y consigue que la subjetividad de individuo esté atrapada en la sujeción. En palabras del autor italiano es el proceso cultural y social que inhibe “la pluralidad de tendencias del Eros y del hermafroditismo originario y profundo de cada individuo”¹³⁵. Pero para Mieli, la *educastrazione*, más allá de su carácter opresivo y su dicotomía de sometedores y sometidos respecto a la sexualidad, el género y el deseo, tenía también un fuerte componente económico. Como apunta Elena Dalla Torre, el pensador italiano “teorizó la *educastrazione* como un fenómeno de normativización cultural presente en la identidad de género, sexual y de clase”¹³⁶.

Al igual que el marxismo, el psicoanálisis fue también para estos colectivos un horizonte común, ya fuera para buscar una relectura o re-elaboración del mismo o para plantear un posicionamiento radicalmente crítico con la tradición psicoanalítica¹³⁷. En *Elementos de la crítica homosexual*, Mieli trata de revisar algunos aspectos de la teoría de la sexualidad de Freud, en particular la categoría del “perverso polimorfo”¹³⁸, a través de la lectura que había hecho de ésta Marcuse en la década de los cincuenta¹³⁹. Con el término “perverso polimorfo”¹⁴⁰, Freud designaba una etapa de la sexualidad infantil que, según él, discurría desde el nacimiento hasta aproximadamente los cinco años de edad¹⁴¹. Durante esta fase, el infante no limitaría su placer a la genitalidad y su deseo no sería de

¹³⁵ MIELI, Mario, *Elementos de crítica homosexual*, Barcelona, Anagrama, 1977, *op. cit.*, p. 25

¹³⁶ DALLA TORRE, Elena, “Dominio femminile, oppressione maschile: un nuovo secondo sesso”, *Gender/Sexuality/Italy*, n. 2, 2015, p. 132.

¹³⁷ Como ocurre, por ejemplo, con el conocido libro de Deleuze y Guattari de 1972: *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

¹³⁸ Además de Mieli otros ideólogos del activismo LGBTI+ de los setenta como Norman Brown o el ya citado Guy Hocquenghem vieron en este concepto una vía hacia la liberación.

¹³⁹ Su trabajo más destacada en cuanto a este tema, publicado por primera vez en 1955, es: MARCUSE, Herbert, *Eros y Civilización*, Barcelona, Ariel, 2010.

¹⁴⁰ Teoría desarrollada su trabajo de 1905: *Tres ensayos de teoría sexual*, Madrid, Alianza, 2006.

¹⁴¹ Butler menciona lo siguiente en relación a cómo otros autores se sirven de alguna manera de este concepto freudiano: “la destrucción del «sexo» termina en el desahogo de una multiplicidad sexual primaria; esta noción no se aleja mucho de la demanda psicoanalítica del polimorfismo primario o de la idea de Marcuse de un Eros bisexual original y creativo, posteriormente reprimido por una cultura instrumentalista. [...] [Sin embargo,] en su modalidad antijurídica y antiemancipadora, el Foucault «oficial» piensa que la sexualidad siempre está dentro de las matrices del poder, que siempre se crea o se construye dentro de prácticas históricas concretas, tanto discursivas como institucionales, y que apelar a una sexualidad antes de la ley es una idea engañosa y cómplice de la política sexual liberadora” (BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 202).

carácter monosexual, sino múltiple. Es decir, el *infans* se caracterizaría, según el psicoanalista vienés, por el hecho de que su placer puede venir de diferentes lugares y diferentes modos: la naturaleza de su deseo sería, por tanto, bisexual o, mejor dicho, pansexual. Por otro lado, la *educastrazione*, tal y como la entiende Mieli, sería la forma de adoctrinamiento que inocular disciplinariamente la heteronormatividad. Pero si lo observamos desde el psicoanálisis podría entenderse como la estructura que irrumpe en el psiquismo y limita, reduce y constriñe (“castra”) el poder transexual originario del que todos partimos y que está asociado a la idea de la multiposibilidad del deseo. Esa imposición de la normalidad basada en inhibiciones durante el proceso de maduración daría como resultado el mecanismo psíquico de la represión en el sujeto. Y como bien sabemos por Freud, lo reprimido se sintomatiza.

En realidad, el paradigma de la transexualidad universal mieliana descansa en los dos núcleos expuestos en el último párrafo: el perverso polimorfo y la *educastrazione*. Teniendo en cuenta la idea del perverso polimorfo, el deseo homosexual podría contemplarse como universal en tanto que es una de las muchas formas que puede tomar el Eros. Pero si bien la realidad homosexual puede tener un carácter potencialmente subversivo, Mieli nos propone –como ya comentábamos antes– que “el objetivo (...) no es en absoluto el de obtener una aceptación del homoerotismo por parte del *statu quo* hetero-capitalista, sino el de transformar la monosexualidad en un Eros realmente polimorfo y múltiple; de llevar a la práctica y convertir en goce el polimorfismo transexual que existe potencialmente en cada uno de nosotros y que está reprimido”¹⁴². Por ello, su pensamiento radica en la urgencia de una conciencia revolucionaria¹⁴³ en nombre de una liberación del Eros para conquistar el hermafroditismo psíquico. Y para arribar a ese “polimorfismo original, [...] para volver a esta etapa presubjetiva, antes de que se establezcan las oposiciones binarias de sexo y género [a través de la *educastrazione*], debemos actuar en la manera en la cual le parezca violento a la norma naturalizada”¹⁴⁴.

Esa violencia, que podríamos entender también como tipos de resistencia, Mieli la focaliza fundamentalmente en las prácticas homosexuales y en el travestismo: “los

¹⁴² MIELI, 1977, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴³ Esta clase de conciencia transexual con el viraje a lo trascendente sería a mi juicio el punto más alto de la evolución de la consciencia, o lo que el jesuita francés Pierre Teilhard de Chardin definiría sin connotaciones post-dualistas como el “punto omega”. Precisamente la búsqueda de la clase de toma de consciencia que localizo en mis artistas caso de estudio.

¹⁴⁴ PUSTIANAZ, Marco, “Transitive Gender and Queer Performance in the Novels of Mario Mieli and Vittorio Pescatori”, en VV.AA., *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Springer, New York, 2004, p. 215.

gays¹⁴⁵ desafiaban los mismos conceptos de heterosexualidad y masculinidad al travestirse y ser penetrados, y contribuían así a la liberación de la raza humana”¹⁴⁶. Aquí podemos ver entre líneas, sin que Mieli llegue a ponerle nombre, cómo en realidad está hablando de performatividad: “Mieli reta a los sujetos homosexuales a transformar la inversión carnavalesca típica de la performance *drag* en una continua de(generación) de lo masculino, de modo que las estructuras mismas que, en el mejor de los casos dan lugar a una simple inversión, se deshagan y se confundan. Esta noción del *drag* como performance de género [...], postula [...] la performance como la clave para desgastar la normatividad de la psique masculina hasta llegar a un estado de abandono gozoso, o «folia» (literalmente, locura)”¹⁴⁷ –escribe Marco Pustianaz. Así, en *Elementos de la crítica homosexual*, Mieli plantea lo carnavalesco, el humor y la locura como elementos críticos revolucionarios: “[...] la pacotilla, los trapos y los simbolismos que mejor expresen el humor momentáneo: como dice Antonio Donato, incluso mediante el vestido pretendemos comunicar la «esquizofrenia» de la vida, detrás del biombo censor del travestismo «normal»”¹⁴⁸. Es fantástico como aquí aparte de cumplirse la reflexión de “Mieli, [de que] el género es visible en su verdadera esencia represiva solo en el momento de su desmantelamiento paródico”¹⁴⁹, se puede leer un cuestionamiento directo –mediante dar la vuelta a las concepciones de lo sano y lo patológico¹⁵⁰–, de lo “normal”. Asimismo, es interesante señalar también cómo “el travestismo [(*drag*)] traduce en comedia la tragedia existente en la polaridad de los sexos”¹⁵¹. Pues más allá de su carácter subversivo, el *drag* tiene también la potencialidad de dar agencia.

El periodista Gianni Rossi Barilli habla de Mieli como el sacerdote de la “[...] vía

¹⁴⁵ Yo pienso que es más correcto desde el hoy decir aquí “los maricas”. Si bien los movimientos de liberación gay de los setenta, entre los que se encontraba el FUORI, reclamaron la palabra gay para distanciarse de la noción médica de homosexual y para reivindicar la diferencia y la otredad frente a las agrupaciones homófilas (algo que veremos en el tercer subepígrafe de este segundo bloque), con el giro *queer*, se produciría de forma análoga una misma suerte de estrategia política en el que el concepto de gay es sustituido por la injuria de *queer* que podríamos traducirlo al castellano por marica, ya que a diferencia de lo *queer* que engloba múltiples identidades, Mieli se está refiriendo al deseo entre hombres. Porque, en definitiva, se está refiriendo a homosexuales disidentes y no heteronormados.

¹⁴⁶ VV.AA., “Gays y lesbianas en la historia. Historiadores de nueve países analizan las relaciones entre personas del mismo sexo a lo largo de los siglos”, *El País*, 2006 en https://elpais.com/diario/2006/10/08/domingo/1160279557_850215.html

¹⁴⁷ PUSTIANAZ, 2004, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁸ MIELI, 1977, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴⁹ PUSTIANAZ, 2004, *op. cit.*, p. 216.

¹⁵⁰ Mieli estuvo internado en centros psiquiátricos y fue diagnosticado con esquizofrenia paranoide. Mieli creía que la neurosis, la locura, la paranoia, el delirio y, sobre todo, la esquizofrenia, como la homosexualidad, eran características latentes en todos los seres humanos y, con referencia a Jung, que estas condiciones permitían “el (re)descubrimiento de esa parte de nosotros que Jung llamaba «Anima» o «Animus»” (SCHETTINI, Laura, “Mario Mieli” en *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, 2015. Disponible en: [www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)).

¹⁵¹ MIELI, 1977, *op. cit.*, p. 313.

transexual, esotérica y esquizofrénica a la revolución; a quien deseaba comunicar una imagen seria y homologada del movimiento, le respondía gritando «¡El pueblo unido es mejor travestido!»¹⁵². Aquí apreciamos de nuevo esa ligazón entre marxismo y políticas *drag* que articulaba una crítica al carácter “machirulo” de la militancia revolucionaria de la izquierda. Del mismo modo que Les Gazoline le daban la vuelta a la letra del himno comunista de la Internacional en su lema “proletarios de todos los países acariciaos”, aquí Mieli se sirve de la frase del estribillo de la canción “el pueblo unido jamás será vencido” del músico y militante del partido comunista chileno, Sergio Ortega Alvarado, para releer en clave *drag* la tradición revolucionaria. Para Mieli, además, el travestismo (*drag*) no solo es subversión y agenciamiento, sino también epistemología. En *Elementos de la crítica homosexual* cita a Larry Mitchell: “Hay más que aprender de usar un vestido por un día, que de llevar un traje de por vida”¹⁵³.



Autor desconocido, *Mario Mieli*, hacia la primera mitad de 1970.

Para finalizar, habría que señalar que las políticas *drag* propuestas por Mieli tuvieron, sin duda, una repercusión en la performatividad disidente de género en la cotidianidad militante del resto de activistas. Así lo relata, por ejemplo, el activista genovés Francesco: “yo había ido a Milán a finales del 75, porque un amigo me había dicho «ve a Milán que hay un movimiento» y yo fui. Me encontré una noche en un grupo de unas cuarenta personas y recuerdo que también estaba Mario Mieli. Me había impresionado por un discurso con mucha enjundia; también escribía libros, entre ellos

¹⁵² RESPINTI, Marco, “Alchimia, comunismo e pederastia: Mario Mieli”, *La Nuova Bussola Quotidiana*, 2018. Disponible en <http://www.lanuovabq.it/it/alchimia-comunismo-e-pederastia-mario-mieli>

¹⁵³ MITCHELL, Larry, *The Faggots and their Friends between Revolutions*, Nueva York, Calamus Books, 1988, p. 19.

Elementos de la crítica homosexual (1977), y además me había impresionado porque esa noche iba travestido”¹⁵⁴. Sin embargo, sus ideas no fueron bien recibidas por todos: además del rechazo previsible de los poderes establecidos y de muchos militantes de izquierdas, tampoco fue bien acogido por ciertos miembros del movimiento que para él sería piedra angular de su revolución: el feminismo. Como escribe en su tesis en filosofía moral, “incluso las feministas nos critican con frecuencia nuestra indumentaria y nuestro comportamiento, que según ellas tienden a reforzar el fetiche «femenino» estereotipado combatido por las mujeres. Pero si una mujer ataviada como Caterina Caselli o como Camilla Cederna resulta hoy *normal* para el sistema, un hombre travestido como Caterina Boratto o como Germaine Greer sigue resultando *anormal* para la gente «normal», y en su disfraz aparece evidente una carga revolucionaria. Menos mal que los maricas tienen un poco de fantasía”¹⁵⁵.

3.3. El GLF inglés (El *Street Theatre Group*, las *Radical Queens* aka *RadFems* & El *Bethnal Rouge*)

El *Gay Liberation Front* (GLF) nació en el Reino Unido en 1970 a imagen de su homónimo estadounidense¹⁵⁶, que había sido fundado en 1969 inmediatamente después de las revueltas de Stonewall¹⁵⁷. Según el académico Henry Abelove, el GLF norteamericano tomó su nombre del *Algeria National Liberation Front* (Partido Socialista Norteafricano fundado en 1954) y al *Vietnamese National Liberation Front* (Partido Comunista Vietnamita constituido en 1960) en consonancia con su carácter revolucionario, anticolonial y antiimperialista. Del mismo modo que el FHAR en Francia se había distanciado de la asociación homófila Arcadie, el GFL, al igual que sus hermanas estadounidenses, utilizaba un vocabulario que mostraba la radicalidad de sus propuestas frente a los grupos homófilos reformistas británicos como el CHE (*Campaign for Homosexual Equality*): según sabemos por diversas fuentes, “los miembros del GLF

¹⁵⁴ ATTIVISTA... “Attivista LGBT, Genova anni '70: intervista a Francesco”, *Arcigay Genova*, 2014. Disponible en: <https://www.arcigaygenova.it/2014/09/02/attivista-lgbt-a-genova-negli-anni-70-intervista-a-francesco/>

¹⁵⁵ MIELI, Mario, 1977, *op. cit.*, p. 277. “En una entrevista para «Come mai» en 1977, explica su relación con el travestismo, el feminismo, y las etiquetas” (CAVAROCCHI, Francesca, “Il movimento gay e lesbico italiano negli anni '70 e '80”, *Seminario nazionale sulla storia italiana del secondo dopoguerra 1943-1994*, Bologna, 2010, p. 2).

¹⁵⁶ Sus principales representantes fueron: Michael Brown, Martha Shelley, Lois Hart, Bob Martin, Marty Robinson, Karla Jay y Bob Kohler.

¹⁵⁷ Las revueltas de Stonewall son señaladas por los estudios LGBTI+ y *queer* como el punto de inflexión “emancipatorio” más relevante en la historiografía de las identidades no normativas en base al género, el deseo y la sexualidad.

[norteamericano] reclamaron abiertamente la palabra «gay» que había sido evitada por la generación anterior de activistas gays y lesbianas a favor de nombres crípticos e inofensivos como Mattachine, Bilitis o Janus. Éstos exigían la liberación en el espíritu de las luchas de emancipación nacional y anticapitalistas en todo el mundo”¹⁵⁸. Mientras que en las asociaciones homófilas se mantenía el uso de la palabra homosexual, al adoptar el calificativo gay –siguiendo la estela del “*gay power*”¹⁵⁹–, el GLF ponía de manifiesto, fundamentalmente, dos principios políticos importantes: abandonar la connotación médico-psiquiátrica que originalmente venía asociada a la etiqueta de homosexual, y enfatizar y proclamar la diferencia y la disidencia identitaria como estrategias empoderantes. Estos dos principios serán recogidos más tarde, a partir de la década de los noventa, por el activismo *queer*.

Aubrey Walter y Bob Mellors, fundadores del GLF de Inglaterra, se reunieron por vez primera el 13 de octubre de 1970 en el sótano del London School of Economics, donde Bob estudiaba Sociología. En abril empezaron a celebrar una reunión semanal en el club nocturno Middle Earth en Covent Garden y, posteriormente, se trasladaron al salón parroquial de All Saints, en Notting Hill Gate. Si se estima que en la primera asamblea participaron entre nueve y diecinueve personas, en poco tiempo llegaron a contar con la asistencia de entre doscientas y trescientas con asiduidad. Para entender la creación del GLF inglés, hay que tener en cuenta que tanto Walter como Mellors habían viajado en el verano de 1970 a Estados Unidos, donde entraron en contacto tanto con el GLF neoyorkino como con el de San Francisco (así como con otra serie de grupos de ideología “similar”). En particular, Walter recordaba con especial interés a “los GLFers de la costa oeste, con su énfasis en la revolución tanto personal como social y su oposición dinámica a los tratamientos psiquiátricos”¹⁶⁰. El 15 de agosto de 1970, Walter y Mellors asistieron en Filadelfia a la Revolutionary People’s Constitutional Convention organizada por las

¹⁵⁸ GAY LIBERATION. ..., “Gay Liberation Front (GLF)”, New York Public Library’s Online Exhibition Archive. Disponible en: <http://web-static.nypl.org/exhibitions/1969/liberation.html>

¹⁵⁹ En la noche del 28 de junio de 1969 durante los disturbios de Stonewall las bolleras, les trans* y los maricas combatieron a la policía al grito de “Gay Power”. Cinco meses después en la revista de GLF norteamericano *Come Out* aparecía la siguiente frase: “Come out for freedom! Come out now! Power to the people! Gay power to gay people! Come out of the closet before the door is nailed shut!”.

¹⁶⁰ POWER, Lisa, *No Bath but Plenty of Bubbles: An Oral History of the Gay Liberation Front 1970-73*, London, Cassell, 1995, p. 4.

Como sucedió con un gran número de activistas e intelectuales de izquierdas durante la década de los setenta, se generó una preocupación por la cuestión de la enfermedad mental y el trato dado por las instituciones médicas y psiquiátricas, fundamentalmente mediante movimientos de anti-psiquiatría. Aunque algunos como Mieli, desde su propia realidad como esquizofrénico, cuestionaba también a esta última.

Panteras Negras. Allí, el cofundador del partido Huey Newton, pronunció un discurso que tendría una influencia especial en los futuros fundadores del GLF inglés:

[...] sean cuales sean vuestras opiniones e inseguridades personales sobre la homosexualidad y los diversos movimientos de liberación entre homosexuales y mujeres (y hablo de los homosexuales y las mujeres como grupos oprimidos) debemos tratar de unirnos con ellos de una manera revolucionaria. [...] No hemos dicho ni lo más mínimo sobre el homosexual, pero debemos relacionarnos con el movimiento homosexual porque es algo fundamental. Y sé por la lectura y por mi propia experiencia y observaciones vitales, que los homosexuales no reciben libertad ni derechos por parte de nadie en la sociedad. Podrían ser [tal vez] las personas más oprimidas de la sociedad. [...] Y quizás ahora estoy inoculando algunos de mis prejuicios diciendo que «incluso un homosexual puede ser un revolucionario». Por el contrario, tal vez un homosexual podría ser el más revolucionario¹⁶¹.

Además de las Panteras Negras, Walter y Mellons también se vieron influidos por otras agrupaciones estadounidenses con las que presentaban nexos ideológicos, como por ejemplo los Yippies (un grupo de carácter anti-jerárquico, anti-autoritario, anti-militarista y pro libertad de expresión, que fue fundado en 1967) o la Gay Activist Alliance (constituida en 1969 por Arthur Evans junto a otros miembros disidentes del GLF norteamericano). Al igual que ocurrió en el FHAR o en el FUORI, para el GLF el objetivo no era el de propiciar una serie de reformas legales, sino un cambio revolucionario: una transformación estructural de la sociedad. “Las reformas pueden mejorar las cosas por un tiempo; los cambios en la ley pueden hacer que las personas heterosexuales sean un poco menos hostiles, un poco más tolerantes, pero la reforma no puede cambiar la postura interiorizada en los heterosexuales de que los homosexuales, en el mejor de los casos, tienen una forma de vida inferior a la suya, y en el peor, que son una perversión enfermiza: rezaba el manifiesto del GFL. Se necesitarán más que reformas para cambiar esta postura ya que está arraigada en la institución más básica de nuestra Sociedad: la familia patriarcal”¹⁶². En otras palabras, se trataba de impulsar una política revolucionaria que promoviese formas de estar en el mundo capaces de transgredir y subvertir las concepciones hegemónico-heteronormativas propias del patriarcado y del androcentrismo occidental. Así, uno de los elementos más fuertes de la ideología del GLF norteamericano radicaba en un libertarismo básico que denostaba el elitismo, las estrellas, los “mesías” y, por supuesto, las estructuras verticales de carácter jerárquico marcadas

¹⁶¹ NEWTON, Huey, Discurso del cofundador y líder inspirador de las Panteras Negras el 15 de Agosto de 1970. Disponible en: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/newtonq.html>

¹⁶² GAY LIBERATION FRONT, *Gay Liberation Front Manifesto*, London, 1971. Disponible en: <https://sourcebooks.fordham.edu/pwh/glf-london.asp>

por un fuerte liderazgo. Afirmaban que la organización jerárquica era esencialmente propia del sistema heterosexista que los había oprimido durante tanto tiempo y que, por tanto, había que huir de emular al enemigo y tratar de crear otro tipo de estructura; una que básicamente fuera más democrática, abierta y libre.

Se ha estudiado bastante el carácter marxista –y principalmente maoísta– del GLF y la importancia que cobró la cuestión de clase (entendida como elemento vertebrador de toda opresión) en sus asambleas y en su ideario. Es menos conocido, sin embargo, que, al igual que lo hacía el FHAR y el FUORI!, éstos también interpelaban a la izquierda tradicional, los trotskistas y los sindicatos, cuyo sexismo y homofobia no dudaron en criticar (a pesar de que éstos, como ocurría en el FHAR y el FUORI!, aflorase en repetidas ocasiones en algunos de sus miembros). Walter hablaba, por ejemplo, de cómo algunos miembros del GLF fueron vilipendiados por un amplio grupo de militantes de izquierdas durante las manifestaciones contra el imperialismo estadounidense en Indochina. Les llamaban pervertidos y afirmaban que al igual que las prostitutas no eran más que otra clase de escoria fruto del sistema capitalista. De hecho, los primeros grupos de la izquierda que comenzarían a dar algún tipo de apoyo al movimiento de liberación gay fueron los grupos libertarios y anarquistas. El GLF también coincidía con el FAHR y el FUORI! en su apuesta por una política “interseccional”. Más allá de contemplar la opresión de la clase trabajadora, y, por supuesto de la devenida del deseo, uno de los principios básicos de la organización fue, como apunta Lisa Power, “[su] interconexión [...] con la opresión de la mujer [y] la [...] de los negros”¹⁶³.

Fundado en Londres a finales de 1970, el GLF se extendió rápidamente por múltiples puntos de la geografía inglesa, así como por diferentes partes de Europa. Con apenas un año de andadura, en 1971, la organización desarrolló algunas de sus propuestas más representativas: la redacción de su manifiesto, la creación de un periódico propio y la acción protesta que plantearon contra el congreso organizado por el Festival Nacional de la Luz. En lo que se refiere al manifiesto, en octubre de 1970, el GLF recogió en una lista una serie de reivindicaciones que podemos identificar como la primera muestra sistematizada de su ideario y agenda política y una expresión de la incipiente lucha de la liberación gay que se estaba gestando en Gran Bretaña. El grupo imprimió dichos principios en un folleto y los difundió por el oeste de Londres a fin de dar a conocer sus posicionamientos e incrementar el número de participantes a su lucha revolucionaria (que crecería exponencialmente en un corto periodo de tiempo). Pocas semanas después, a

¹⁶³ POWER, 1995, *op. cit.*, p. 77.

mediados de noviembre, se modificaron y mejoraron esas primeras demandas, publicándose en el número uno de su revista que fue bautizada como *Come Together*.

En un tercer momento, el GLF expuso en la junta general la que sería la penúltima versión de estos principios. Si bien el grupo se definía a sí mismo hasta ese momento como “parte de un movimiento más amplio que pretendía abolir todas las formas de opresión social”¹⁶⁴, los principios, tal y como habían sido presentados en las primeras versiones, no reflejaban y explicaban realmente la opresión en términos estructurales. La homofobia, por ejemplo, no era contemplada como una expresión institucional y cultural reflejo de la supremacía masculina heterosexista, sino únicamente como una suerte de prejuicio que estaba ampliamente presente en la sociedad. Por el contrario, en la versión final del manifiesto, publicada en octubre de 1971, sí se abordaba ya esta dimensión de carácter estructural. El texto constaba de dieciséis páginas en las que se recogía una declaración de intenciones revolucionarias en relación a la opresión y a la discriminación, principalmente dentro de la familia, la escuela, el trabajo, la ley y la psiquiatría, además de enfatizar la violencia física que, de forma cotidiana, cobraba presencia en sus vidas. Asimismo, con un enfoque “pre-*queer*”, los *GLFers* exponían cómo tanto la homosexualidad como el género estaban determinados por las fuerzas socioculturales y no por la biología.

El ideario plasmado en esas dieciséis páginas era, a grandes rasgos, un intento de elaborar una síntesis entre el feminismo radical (con referentes como Shulamith Firestone) y el marxismo (a pesar de que tanto los marxistas como otros tantos grupos de izquierda habían ignorado al colectivo desde el momento en el que surgió), que para el GFL constituían los pilares fundamentales desde los que articular la opresión gay. Algunos párrafos del texto parecían anunciar un cuestionamiento del binarismo de género y su relación con su encuerpamiento en sujetos gays y lesbianos próximo al *drag*: “de algún modo ya estamos fuera de la familia y ya hemos rechazado, o por lo menos en parte, los papeles de «masculino» y «femenino» que la sociedad ha diseñado para nosotros. En una sociedad dominada por la cultura sexista es muy difícil, sino imposible, que los hombres y mujeres heterosexuales escapen de la rígida estructuración de los roles de género y de los papeles de opresor y oprimido. Pero los hombres homosexuales no necesitan oprimir a las mujeres para satisfacer sus propias necesidades psico-sexuales, y las mujeres homosexuales no tienen que relacionarse sexualmente con el opresor

¹⁶⁴ FEATHER, Stuart, *Blowing the Lid: Gay Liberation, Sexual Revolution and Radical Queens*, London, John Hunt Publishing, 2016, p. 64.

masculino, de modo que, en este momento, es probable que las relaciones más libres e iguales estén entre homosexuales”¹⁶⁵. Sin embargo, el texto no explicita el uso paródico de la performatividad de género con fines subversivos tal y como la practicaban gran parte de sus integrantes en sus asambleas y acciones.

Como hemos podido ir viendo, para estos grupos revolucionarios las revistas o periódicos autoeditados se convirtieron en una herramienta fundamental dentro su lucha política. El FHAR tenía *L’Antinorm*¹⁶⁶ (1972-1973), el FUORI! su revista homónima (1972-1974-1980¹⁶⁷) y el GLF estadounidense la *Come Out!*¹⁶⁸ (1969-1972), mientras que el GLF del Reino Unido creó la *Come Together*¹⁶⁹ (que contaría con dieciséis ediciones publicadas entre finales de 1971 y mediados de 1973). El nombre de *Come Together* fue escogido –tal y como explica Walter– en función de tres premisas: como una expresión de la aspiración de alcanzar una realidad colectiva y comunitaria; como una alusión a la expresión sexual “correrse juntos”; y, asimismo, como una referencia a la canción del mismo nombre publicada por los Beatles en su disco *Abbey Road* de 1969.



El GLF trabajando en la revista *Come Together* en el piso de Aubrey Walter hacia 1972

¹⁶⁵ WALTER, 2018, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁶ También publicaron paralelamente la revista *Le Fléau Social* (1972-1974).

¹⁶⁷ Esta fecha marca el citado giro que dio el FUORI! tras su anexión al Partido Radical y, como consecuencia, la escisión de Mario Mieli.

¹⁶⁸ Quiero señalar cómo algo excepcional, dada la dificultad de que se encuentren vínculos entre activismo LGBTI+ o el feminismo y el esoterismo, la presencia del brujo Leo Martello primero militante del GLF estadounidense y, posteriormente, del Gay Activist Alliance, fundado por Evans. En el periódico del GAA escribía regularmente una columna denominada “the gay witch”. La doctora en historia por la University College London, Brooke Sylvia Palmieri, se encuentra investigando actualmente sobre este tema, cuya primera secuela fue una conferencia ofrecida en Treadwell’s Books denominada “Witchcraft and Gay Liberation, 1969/2019”.

¹⁶⁹ Si *Come Together* era la revista del Gay Liberation Front propiamente dicha, hay que nombrar también la *Gay News* (periódico quincenal fundado en 1972 por ex miembros del GLF junto a miembros del CHE), y, sin ser únicamente de carácter gay, pero con carácter subversivo y revolucionario en necesario poner en valor la revista de origen australiano OZ (publicada por primera vez en Londres en 1967).

El germen de la creación de la revista podemos situarlo en la siguiente declaración realizada en 1970 por algunos miembros del GLF: “nos gustaría decir que actualmente, todas las llamadas revistas gay... son solo un montón de absolutas gilipolleces y que descaradamente insultan a los gays. Solo tratan de imponernos el criterio de una «loca en el armario». Piensan que todo en lo que estamos interesados es en la vida secreta de los pseudoestrellas armarizadas y en la estafa de lo último en la moda burguesa... YA BASTA. A partir de ahora, los gays en Gran Bretaña van a escribir su propia historia¹⁷⁰171. El primer número tuvo un gran éxito y difusión y en el segundo, se incluyeron los nuevos principios del GLF, en los que se contenían los ideales fundamentales del GLF londinense. Como ya mencionamos, estos principios explicaban claramente que la necesidad de la liberación gay se enmarcaba dentro de un contexto social más amplio de opresión y que el GLF formaba parte de un movimiento más extenso que incluía la liberación de las mujeres, los negros, las clases trabajadoras y los jóvenes.



Annie Brackx



Barbara Klecki



Mary McIntosh



Elizabeth Wilson

GLF, *Come Together*, n. 7, 1971

En lo que respecta a la presencia de las mujeres en la revista, hay que señalar que en diciembre de 1970 se crea el GLF Women's Group con el objetivo de debatir sobre privilegios y cuestiones de género en el colectivo. A iniciativa del grupo, los números 7 y 11 fueron realizados por mujeres lesbianas: el primero en diálogo con el Media

¹⁷⁰ Como de forma similar vimos en las declaraciones del FUORI! tras el primer Congreso Internacional de sexología del CEI, estos frentes de liberación reclamaron el derecho a narrar su propia historia.

¹⁷¹ POWER, 1995, *op. cit.*, pp. 33-34.

Workshop¹⁷² y el segundo de forma íntegra por la comuna de Faraday Road¹⁷³. Estos dos números ilustran las diferentes maneras en las que ideas feministas tomaron forma entre las mujeres del GLF: mientras que autoras del primer número, de formación marxista-socialista, bebían sobre todo del pensamiento de Shulamith Firestone, las del segundo, que eran principalmente de clase trabajadora, se identificaban en mayor medida con el feminismo radical.

Más allá de que estas dos publicaciones se convirtieran en una declaración más del ostracismo al que habían sido relegadas las mujeres y, de la misoginia imperante en el GLF (que como veremos será uno de los factores centrales de su dinamitación), cabe destacar cómo en la número 7 asistimos a una manifestación de lo *drag* (en su dimensión *king*). Así lo narra la militante Sara Grimes: «[el número 7] fue escrito por el Women's Group al comienzo del verano de 1971. Recuerdo realizar la primera publicación de mujeres, la única con fotos de nosotras en *drag*. [...] Queríamos hacer algo por nosotras mismas ya que sentíamos que no teníamos mucha presencia en las publicaciones habituales»¹⁷⁴. Esta muestra de un *drag king* es francamente notable (en un análisis comparativo), dado que, si en el FHAR escasamente podíamos atisbar la presencia de algún elemento de forma muy aislada, en el caso del FUORI! su manifestación era inexistente.



GLF, Ilustración del Che Guevara deviniendo mujer, *Come Together*, n. 8, 1971.

¹⁷² El GLF se articulaba en múltiples grupos y subgrupos (el Women's Group, el Street Theatre, el grupo de antipsiquiatría, el de investigación y educación, el de comunas, el de menores de veintiún años...) de los cuales el Media Workshop era el encargado de la gestión y edición de la revista *Come Together*.

¹⁷³ Era una comunidad de mujeres lesbianas en Notting Hill donde se puso una especial atención en la redefinición de los roles de género, en trascender la propiedad individual, en abandonar los estándares normativos de privacidad, y en suspender las relaciones afectivo-sexuales de carácter monógamo; en una búsqueda de la transgresión y transformación de la convivencia y el espacio doméstico.

¹⁷⁴ POWER, 1995, Op, cit., p. 26.

La tipología de *drag* más notoria en el GLF (y en el mundo occidental en general en aquella época, e incluso, a día de hoy) era el de carácter *queen*, a la que la revista *Come Together* le dedicó dos artículos en los números 5 y 11 (algo que por otro lado es realmente escaso para la gran presencia que tuvo en el movimiento). No obstante, fue en el número 15, escrito por las Radical Queens de la comuna de Notting Hill, donde se le consagró más atención. En un artículo titulado “Getting Down to the Nitty-Gritty”, se reflexionaba sobre el privilegio masculino, el mito de la masculinidad y la feminidad y el uso del *drag* como una forma de comunicar el rechazo a la virilidad opresora y como una herramienta para tejer redes y apoyar la lucha de la revolución feminista. De modo análogo, en otro artículo titulado “Of Queens and Men”, se hablaba de la discriminación de las *queens* tanto por parte de algunos hombres del GLF, como por parte de varias mujeres feministas radicales que las habían denominado “fascistas con vestido”¹⁷⁵.

Como señalé anteriormente, uno de los aspectos fundamentales que caracterizó al GLF londinense era el uso de la acción directa¹⁷⁶. Una de las más relevantes fue la que organizaron durante el evento cumbre de la campaña realizada por el Festival Nacional de la Luz, una organización fundamentalista cuya misión principal era, en palabras del activista del GLF Peter Tatchell, luchar “contra [...] la «tenebrosa moral» de «la pornografía, la homosexualidad y el aborto»”¹⁷⁷. El día del mitin central del Festival, todos los integrantes de la acción entraron en el *hall* divididos en quince pequeños grupos, vestidos de forma conservadora y actuando de forma muy discreta, mientras esperaban ansiosamente a que llegara el momento indicado para poner en marcha la “Operación Rupert”, tal y como había sido denominada. Todo estaba perfectamente orquestado pero, debido al secretismo y la seguridad con la que se había planteado cada uno de los elementos de la intervención, los integrantes de la misma (150 personas en su totalidad) desconocían qué iba a ocurrir exactamente ese día en su conjunto. Por su parte, la asociación del Festival Nacional de la Luz, conscientes de la posibilidad de que se diera algún tipo de altercado, habían procurado que el recinto contase con un potente cuerpo de seguridad.

¹⁷⁵ También en diferentes medios de prensa como en el *Gay News* o en el *Sunday Times* se les denominó de esta manera.

¹⁷⁶ Las acciones planteadas eran de resistencia no violenta a diferencia de la usadas por el grupo terrorista Angry Brigade con el equívocamente se relacionó al GLF en múltiples ocasiones. Aunque bien es cierto que algunos de los integrantes del GLF si no pertenecieron, flirtearon con la Angry Brigade.

¹⁷⁷ TATCHELL, Peter, “Idealism, Pride & Anger. The Beginnings of Lesbian and Gay Liberation in Britain”, 1989. Disponible en: http://www.petertatchell.net/lgbt_rights/queer_theory/idealism/

Tatchell relata en un artículo de 1989 algunos de los sucesos más sonados del boicot al evento: “el grupo del que formaba parte organizó una «besada»¹⁷⁸ en el gallinero de la sala. Las ratas se soltaron entre la audiencia; parejas de lesbianas se pusieron en pie y se abrazaron apasionadamente. Una docena de monjas del GLF con immaculados hábitos azules y blancos cargaron contra la tribuna gritando eslóganes a favor de la liberación gay, y un obispo del GLF comenzó a predicar dando un sermón en el que instaba a la gente «a seguir pecando»¹⁷⁹. Asimismo, resulta interesante el testimonio del militante Russell Hunter: “luego [las que íbamos vestidas de monjas] hicimos una conga por el pasillo central. Nos levantamos las faldas y comenzamos a hacer gestos obscenos hasta que los gorilas cristianos aparecieron y nos golpearon”¹⁸⁰. El “travestirse” con hábitos de monjas fue algo recurrente en las diferentes acciones públicas del GLF, una idea que se tomó del colectivo de Liberación de la Mujer, que lo había utilizado como recurso en varias manifestaciones para despistar a la policía. Pese al claro carácter ficticio de estas monjas, la activista Nettie Pollard cuenta que algunos asistentes fundamentalistas del Festival de la Luz se dirigían a ellas pidiéndoles que orasen por ellos: “No podía creer que honestamente pensaran que eran monjas”¹⁸¹, declara.

Como si todo lo que había sucedido –principalmente en el vestíbulo– no hubiera sido suficiente, el militante Martin Cobertt logró acceder al sótano y bajar los plomos, causando problemas a las personas que intentaban filmar el evento y, contribuyendo más aún, si cabe, al caos general reinante. Aunque sorprendentemente nadie fue detenido, sí hubo un intento frustrado por arrestar a un militante que le había propinado un beso a uno de los gorilas de seguridad. Al día siguiente, diferentes medios de la prensa, como el *Daily Mirror* o *The Guardian*, dieron cuenta del suceso, que también fue cubierto ampliamente por el propio GFL, en los números 9 y 10 de su revista *Come Together*.

A pesar del éxito de esta acción, el Festival de la Luz continuó realizando eventos con su afán de ganar popularidad y sumar miembros a su discurso de odio. Dos semanas después, volvieron a la carga con un mitin masivo en Trafalgar Square que luego, según estaba previsto, continuaría en Hyde Park. El GLF respondió a esta convocatoria con un

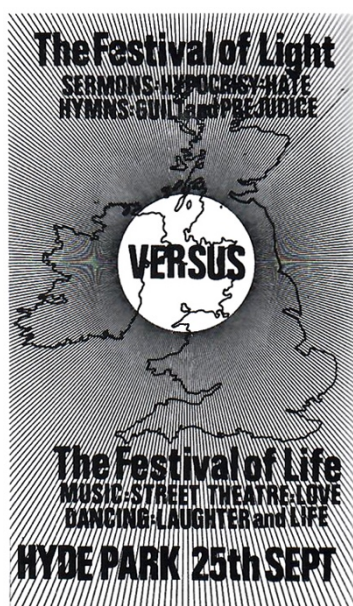
¹⁷⁸ Cuando Malcolm Muggeridge hizo una declaración sobre su odio a los homosexuales, el grupo de jóvenes se levantó y comenzó a besarse. A pesar de los increpamientos lograron mantener la besada durante unos diez minutos. La besada se convirtió en un tipo de acción recurrente en colectivos LGBTI+ durante la década de los 90, como es el caso del Queer Nation.

¹⁷⁹ TACHELL, 1989, *op. cit.*

¹⁸⁰ RED, 2006, *op. cit.*

¹⁸¹ MUDLARK, A., “Today in London religious history, 1971: the Gay Liberation Front mash up reactionary christian Festival of Light”, *Past Tense*, 2019 en <https://pasttenseblog.wordpress.com/2019/09/09/today-in-london-religious-history-1971-the-gay-liberation-front-mash-up-reactionary-christian-festival-of-light/>

evento paralelo al que llamó el “Festival de la Vida”. Mientras que la mayoría de los opositores al Festival de la Luz fueron directamente a Hyde Park, el núcleo duro de GLF y el colectivo por la Liberación de la Mujer decidieron primero visitar Trafalgar Square y realizar con los asistentes metodistas todo el recorrido hacia Hyde Park. Stuart Feather describe cómo iban ataviados algunos de los miembros en la marcha: “Michael [James] era una maestra de escuela con una vara, Nicholas Bramble era el espíritu de la pornografía, Paul Theobald, Carla y otros, que iban disfrazados de policías antidisturbios, llevaban el ataúd de la libertad, Mary McIntosh y otros de chicos del coro, Michael Redding, Chris Blaby y Douglas MacDougall de monjas, [y] yo de Mary Whitehouse¹⁸². Quedamos en Convent Garden, en Henrietta Street porque sabíamos que habría mucha seguridad cerca de la plaza, y nos pusimos los disfraces en las puertas de las tiendas. Llegamos hasta la escalinata de St Martins...”¹⁸³. La descripción de Feather muestra que las estrategias carnalescas, paródicas y de subversión identitaria fueron uno de los puntos fuertes del GLF. Otro ejemplo es la manipulación que llevaron a cabo de las imágenes utilizadas por el Festival Nacional de la Luz. Muchas de ellas tenían ecos perturbadores del fascismo: el colectivo las replicó y les añadió insignias gais, lo que generó gran desconcierto entre los simpatizantes de la organización fundamentalista.



Póster de la respuesta contracultural al Festival de la Luz por el GLF.



Mary Whitehouse y Judy Mackenzie en la marcha del Festival de la Luz, 1971.

¹⁸² “Activista” evangélica conservadora que luchó por frenar el avance de los derechos de las mujeres y los homosexuales en Inglaterra. Fue una de las figuras más representativas del Festival de la Luz.

¹⁸³ POWER, 1995, Op. cit., p. 151.

Como hemos ido señalando a lo largo de este apartado, ciertos homosexuales, no sólo fuera sino también dentro del GLF, presentaron comportamientos afines a la opresión cisheteropatriarcal, rechazando y discriminando a los hombres afeminados y a las bolleras marimachos. En 1974, cuando el movimiento se estaba desintegrando como consecuencia de esta supremacía masculina, ciertos GLFers que trataban de combatirla hicieron esta declaración: “la única forma en la cual la salida del armario de la gente gay podría tener un impacto real sobre las definiciones de los roles de género que subyacen a la opresión gay, es mediante la adopción de un estilo de vida y apariencia que rechace explícitamente la distinción masculino/femenino, con todo lo que [esto] implica”¹⁸⁴. En su libro *Come Together. The Years of Gay Liberation 1970-1973*, Aubrey Walter explica las dificultades que entrañaba esta toma de conciencia: “muchos de los hombres del GLF analizábamos seriamente las imágenes que estábamos tratando de proyectar, en particular el poder de la imagen *butch* en nuestras psiques. Estábamos buscando algo que básicamente estuviera libre de género. Esto fue increíblemente difícil, dado que nuestros modelos principales eran nuestros padres heterosexuales, los roles ofrecidos por la escena «homonormativa» (la cual era simplemente reflejo del mundo heterosexista) y para autoafirmarse, la pregunta que seguía aflorando era: «Bien, en cualquier caso ¿quiénes somos?». Habíamos sido condicionados por el sistema de género”¹⁸⁵.

Fue sobre todo a través de las lecturas de textos capitales del feminismo radical como muchos homosexuales varones del GLF empezaron a darse cuenta de la necesidad de luchar de diferentes formas contra el privilegio masculino. Una de las propuestas que pusieron en práctica fue la de abandonar el uso de la ropa que era asociada a este género: cambiaron los pantalones vaqueros, camisas y chaquetas por vestidos, tacones y maquillaje. El uso del *drag* radical se convirtió de este modo en una parte esencial de gran parte del GLF, de tal manera que la gente acabaría por asociar en gran medida el movimiento con “travestismo”.

Recuerdo muy bien a una persona que había sido heterosexual, había estado casada y tenía un hijo –escribe Walter. Se introdujo en el *radical drag* debido a un sentimiento de culpa por el hecho de ser hombre y haber sido heterosexual, por oprimir a su mujer y actuar como un verdadero «hombre». Iba por ahí con ropa bastante estrafalaria, con una especie de vestido corto de tubo de crepé, unos zapatos destalonados bastante hechos polvo, un pelo largo escaso y revuelto, maquillaje bastante convencional y un bolso. Cada vez que iba en transporte público, la gente se reía y se burlaba de él y le amenazaban y le echaban de los autobuses. [...] Si este fue un ejemplo extremo, el compromiso serio con el GLF

¹⁸⁴ HODGES, Andrew & HUTTER, David, *With Downcast Gays: aspects of homosexual self-oppression*, London, Pomegranate, 1974. Disponible en: <https://www.outgay.co.uk/wdg5.html>

¹⁸⁵ WALTER, 2018, *op. cit.*, p. 20.

siempre significó cambios muy importantes en la vida personal y una fuerte confrontación con el mundo exterior¹⁸⁶.

Estos cambios se extendieron de forma paulatina al conjunto del GLF. Según Michael James, “todo comenzó con chilabas y caftanes y cabellos largos y flores... luego descubrimos la purpurina... y después el esmalte de uñas. Más tarde, algunos de nosotros –el veinticinco por ciento de los hombres, diría yo, en algún momento– tendríamos un nuevo vestido para el próximo baile Gay Lib. Luego, algunas personas comenzaron a usarlo en las asambleas. Simplemente evolucionó”¹⁸⁷.



Autor desconocido, el Street Theatre Group hacia principios de 1970.

Dentro de este tipo de performatividades *drag* características del colectivo, merecen una mención especial las acciones del Street Theatre Group y en particular de su ala más extrema, las llamadas Radical Queens. Sus haceres de disidencia de género, que en el colectivo fueron denominadas como *gender-fuck drag*¹⁸⁸, podrían definirse como un activismo teatral caracterizado por la creatividad y la parodia, que sustituía (y subvertía) a las marchas y mítines tradicionales propios de la militancia hetero-

¹⁸⁶ WALTER, 2018, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁷ MUDLARK, 2018, *op. cit.*

¹⁸⁸ El *gender fuck drag* del Street Theatre Group guarda relación con la tipología de este que era planteado dentro del mundo del teatro y en la cotidianidad por grupos como The Cockettes y del género Ridiculous como eran el The play-House of The Ridiculous y The Ridiculous Theatrical Company y que serán analizados en el capítulo tercero.

izquierdista. De hecho, ese uso de lo teatral y de elementos *camp* de carácter cómico, ponían a menudo a la policía en situaciones embarazosas ya que no sabían cómo lidiar con ellas. Acostumbradas a responder a las manifestaciones de izquierdas machistas y beligerantes, las fuerzas del orden se sentían desconcertadas frente a un activismo que no se ajustaba a ese patrón tradicional.

El Street Theatre Group¹⁸⁹ era una agrupación centrada en la organización de escraches, manifestaciones y acciones, aunque también se encargaban de la organización de actividades lúdicas –que no dejaban de ser políticas– como la preparación de juegos para los Gay Days¹⁹⁰. No solo representó uno de los focos principales de cuestionamiento del sistema sexo-género dentro del GLF, sino que contribuyó a dar visibilidad al colectivo en su conjunto y a la lucha gay-revolucionaria, ya que sus actuaciones solían atraer poderosamente la mirada de la prensa. Sus prácticas, como se describe en la escasa literatura que existe sobre ellos, estaban probablemente influenciadas por agrupaciones estadounidenses teatrales de performance radical como The Ridiculous Theatrical Company, The Cockettes, Angels of Light o los Hot Peaches. De hecho, Aubrey Walter, en su viaje a Estados Unidos en el verano de 1970, vio una actuación de The Cockettes y se sintió fascinado por su particular forma de *drag* hippie psicodélico, con el que las prácticas del Street Theatre Group mantendrían algunas analogías estéticas. También habría que mencionar el fuerte impacto que le produjo a Aubrey el conocer en San Francisco a Konstantin Bearlandt, un miembro del GLF norteamericano que irrumpió en la Convención Americana de Psiquiatras con un vestido rojo de lentejuelas y una larga peluca rubia. Stuart Feather narra que el primer encuentro del Street Theatre Group se realizó en el piso de Derek Jarman y que luego empezaron a reunirse en su oficina todos los domingos. Para su primera acción, que fue muy sencilla y que confirmaba el carácter carnavalesco del grupo desde sus orígenes, alguien que trabajaba en Berman's¹⁹¹ (un negocio de alquiler de indumentaria) “tomó prestado” vestuario del *Satiricon* de Fellini,

¹⁸⁹ Como ocurría con otros colectivos, aparte del Street Theatre Group “oficial”, existían otras agrupaciones de teatro callejero que también estaban vinculadas al GLF.

¹⁹⁰ Según cuenta Walter la idea de celebrar *gay days* en diferentes parques de Londres (siendo el primero Holland Park) surgió tras su incursión en el Festival de la Luz. Estos consistían en una serie de juegos para generar lazos entre los integrantes del colectivo y hacer un uso socio-político de la afectividad. Las besadas multitudinarias eran, por ejemplo, una práctica habitual. Usaban la expresión “have a gay day” en sustitución de “have a good day”.

¹⁹¹ De hecho, múltiples vestuarios de sus fondos fueron usados para diferentes acciones del Street Theatre Group.

una película que, aunque carente de esa intencionalidad, posee ya en sí misma claras connotaciones *drag*¹⁹².



Germaine Lefebvre aka Capucine como la princesa ptolomaica Tryphaena en el *Satyricon* de Fellini, 1969.

Ese gusto por apropiarse y deconstruir la feminidad explica que el grupo apoyase activamente la lucha por la liberación de la mujer. De hecho, uno de sus primeros “zaps” más exitosos (un término con el que designaba un tipo de acción directa de carácter estridente usada por colectivos LGBTI+ para avergonzar a una figura pública o una celebridad que cuestionaba los derechos del colectivo¹⁹³) fue la intervención que organizaron en contra del certamen de Miss Mundo celebrado en Londres en 1970. Aunque la acción estaba centrada en denunciar los estándares de la belleza femenina y en general la construcción social de la feminidad, tenía un planteamiento “interseccional”, ya que también tocaba temas relacionados con la clase social, la raza y la violencia(s) machista(s). Como recuerda Peter Tatchell, “en la noche del concurso de Miss Mundo en Royal Albert Hall, el legendario Street Theatre Group del GLF organizó un desfile alternativo en la acera junto a donde se desarrollaba el concurso de belleza, protagonizado por «Miss Used», «Miss Conceived» y «Miss Represented»¹⁹⁴, además, de una hambrienta «Miss Bangladesh» y «Miss Ulster» jodidamente vendada”¹⁹⁵. En otras

¹⁹² El *Satiricón* de Fellini (1969), ambientada en Roma en el siglo I d.C, plantea una indumentaria estilizada y exagerada, y, sobre todo, en lo que se refiere a las pelucas y los tocados. Asimismo, es de destacar cómo el maquillaje utilizado es muy similar al que es empleado por las *drag queens*.

¹⁹³ Su origen se sitúa en los años setenta en los EE.UU y fueron popularizadas por la Gay Activists Alliance.

¹⁹⁴ De estos tres nombres podemos obtener los siguientes juegos de palabras: “misused” (mal empleada), “misconceived” (errónea) y “misrepresented” (malinterpretada).

¹⁹⁵ TATCHELL, Peter, “Celebrating 40 years of Gay Liberation”, *Polar Magazine*, 15 de Agosto de 2009. Disponible en: <http://www.polarimagazine.com/opinion/celebrating-40-years-of-gay-liberation/>

palabras, la acción abordaba conceptos que giraban alrededor de la conversión de las mujeres en objeto de consumo (Miss Used), del rol procreador atribuido al sexo femenino (Miss Conceived), de la precariedad de las condiciones de vida de las mujeres pobres o racializadas (Miss Bangladesh) o de la violencia física ejercida por los varones sobre el cuerpo femenino (Miss Ulster).



Autor desconocido, *Miss Trial Competition*, 1971.

En las acciones del Street Theatre Group, y del GLF en general, se ponía mucho el acento en intentar interpelar al ciudadano de a pie, incitándole a reflexionar sobre los roles sexuales. Como escribe Eric Wycoff Rogers, “a través del uso de *pins*, del *drag*, del teatro callejero y la protesta, el GLF usó el espacio público y la performance como una plataforma para la visibilización y la toma de conciencia”¹⁹⁶. De ahí la admiración de Mieli por el uso que hacían, en el colectivo británico, del travestismo como práctica política: “hoy, los compañeros del Gay Liberation Front inglés se travisten no para tratar de imitar el estereotipo femenino propuesto por el Capital, sino para manifestarse contra la polaridad de los géneros (normalmente se encuentran aunados en la misma persona: piernas peludas, bigotes arqueados, pestañas postizas y maxifaldas de lana rizada) para deleitarse en el fantástico juego de la destrucción de roles”¹⁹⁷.

Como apuntábamos más arriba, el machismo y la supremacía masculina fueron un problema recurrente en el GFL, hasta tal punto que en febrero de 1972 las lesbianas –

¹⁹⁶ WYCOFF ROGERS, Eric, *Engaged Withdrawal. Communal Living and Queer Spatial Politics in London's Gay Liberation Front 1971-1974*, University of Cambridge, 2018, p. 3.

¹⁹⁷ MIELI, Mario, “London Gay Liberation Front, Angry Brigade, Piume & Paillettes”, *FUORI!*, n. 5, 1972, p. 6.

quienes, por otro lado, no eran reconocidas o se veían incluso rechazadas en muchas ocasiones dentro del movimiento de mujeres— decidieron abandonar el colectivo para seguir adelante con sus propias políticas. Teniendo en cuenta, además, que las mujeres representaban un alto porcentaje de la agrupación, su decisión puso la cuestión de la supremacía masculina en el centro del debate, arrastrando a la organización a una fuerte crisis que terminaría provocando la disolución de la organización. En las discusiones acerca de qué dirección tomar en la lucha contra la desigualdad de género, se fueron configurando tres grupos, de los cuales dos se encontraban fuertemente enfrentados entre sí: en primer lugar, estaba el núcleo formado por las Radical Queens y un pequeño número de feministas marxistas; por otro lado, en el polo opuesto, se hallaba un grupo de militantes para los que la toma de poder era algo fundamental y que no parecían tener intención de desprenderse del privilegio masculino¹⁹⁸; y, finalmente, un amplio grupo de personas (quizás la mayoría), que se situaban en algún lugar en la escala de grises entre estos dos extremos. Ante la disyuntiva de si responder, y en qué términos, al “machirulismo” presente en el grupo, muchos hombres de ese último grupo situado en posiciones intermedias optaron finalmente por seguir la línea de las Radical Queens, asistiendo a las reuniones travestidos o en *drag*¹⁹⁹.

Walter, en la introducción a su antología de *Come Together* publicada en 1980, escribió lo siguiente sobre las Radical Queens: “el problema de cómo poner en práctica las ideas del Manifiesto era difícil ¿Cómo iban a abandonar los hombres gays su[s] privilegio[s] masculino[s]? Las Radical Queens pensaron que la forma de vincularse al movimiento de mujeres era evitar todo lo «masculino». Las Radical Queens defendían que los hombres homosexuales deberían renunciar materialmente a su privilegio masculino, empezando [–más allá de cambiar su vestimenta y performatividad–,] por abandonar sus privilegiados trabajos de hombres. Para posteriormente experimentar lo que era el trabajo tradicional de la mujer, como los quehaceres domésticos, el cuidado de

¹⁹⁸ Esto se explica por la asunción de no querer desprenderse de los múltiples aspectos que socioculturalmente se han asociado a la masculinidad. E, incluso de aquellos, que intentaban combatir como eran las lógicas jerárquicas o las actitudes autoritarias (pues como mencionamos antes organización jerárquica era considerada por el colectivo como esencialmente propia del sistema heterosexista). Estos miembros que como mencionamos otras veces eran denominados por las *queens* como «gay heteros» presentaban una misoginia importante, rechazando cualquier encuerpamiento de la feminidad. La siguiente frase de Stuart Feather define muy bien el odio por parte de estos miembros del GLF hacia lo socioculturalmente asociado a lo femenino: “estábamos muy bien aquí hasta que comenzasteis a venir con vestidos y maquillados” (FEATHER, 2016, *op. cit.*, p. 490).

¹⁹⁹ Aubrey Walter, Richard Dipple y algunos otros marxistas habían comenzado a adoptar un aspecto más femenino y más andrógino en la comuna del GLF de Camden resultó ser demasiado agotador para ellos mantener una apariencia “alienígena” [sic] y para ver las acciones a través de la lente del género, y más tarde renunciaron a esa posición y regresaron a la comodidad de la política de clase.

los niños, etc”²⁰⁰. El grupo de las Radical Queens²⁰¹, también conocidas como RadFems²⁰², estaba constituido por un núcleo de miembros del GLF que decidieron llevar más allá el cuestionamiento de la opresión sexo-genérica, convirtiendo la performatividad *drag* en un elemento central de su vida cotidiana. Aunque su intención principal era la de dinamitar la masculinidad hegemónica, las fuentes revelan que sus motivaciones eran variadas: algunas performatizaban el *drag* porque les hacía sentir bien, otras por diversión, y otras tantas por razones políticas. El calificativo de Radfems se lo pusieron ciertos hombres del GLF²⁰³. Según una de ellas, Bette Bourne, “[nosotras] no tomamos la etiqueta de *radfems*. Se nos asignó una noche durante una discusión: «¡vosotras *radical femme acid queens*!... Fue algo que vino desde fuera”²⁰⁴. Como ya hemos apuntado no sólo fueron rechazadas por los gays heteronormativos, sino que también por ciertas feministas. Además de Radfems, también se las llamó (como ya referimos en alguna ocasión) “fascistas con vestido” e, incluso, las “Charles Mansons del GLF”, en palabras del fundador del *Gay News*²⁰⁵ Denis Lemon. Cualquier cosa era válida al fin de desacreditarlas y desactivar su participación e influencia en el grueso del GLF.

La mayor parte de las Radical Queens acabaron por retirarse a vivir en comunidad con aquellas que defendían una misma agenda política debido a sus diferencias con el conjunto del GLF. De hecho, las comunas²⁰⁶ tuvieron una gran importancia en el GLF inglés, en general, como formas de resistencia al sistema heteropatriarcal-capitalista: las de Brixton, Notting Hill y Bethnal Rouge (Londres) estaban formadas por *drag queens* radicales. En el número 6 de la *Come Together*, un artículo anónimo habla del potencial de la vida comunitaria y cita a la feminista socialista británica Sheila Rowbotham, que ofrece una serie de pautas para generar un espacio revolucionario donde la crítica, la autocritica, y el amor y el apoyo se convierten en herramientas fundamentales para el

²⁰⁰ FEATHER, 2016, *op. cit.*, p. 516.

²⁰¹ No deben confundirse con el movimiento de las Radical Queens de Filadelfia fundado por Cei Bell y Tommi Avicelli Mecca en 1973.

²⁰² Abreviatura de feministas radicales (radical feminists).

²⁰³ Este calificativo, lejos de ser entendido por su correcto significado (atacar la opresión estructural de raíz), parecía ser usado como un descalificativo que mostraba la incomprensión de sus haceres políticos por parte de aquellos que los designaban como tales. Una clase de reacción similar a la que presentaron ciertos miembros del FHAR con les Gazolines.

²⁰⁴ POWER, 1995, *op. cit.*, p. 273.

²⁰⁵ Revista liberal creada en 1972 en el Reino Unido por miembros del GLF y el CHE, caracterizada por su carácter integracionista, asimilacionista y por su odio y aversión a las Radical Queens y a las comunas.

²⁰⁶ Los miembros del GLF de Londres fundaron una serie de comunas a través de la ciudad, con una en Bounds Green/Muswell Hill, otra en Camden, y varias en Brixton, Notting Hill, Bethnal Rouge y Kilburn. Si bien las perspectivas, los enfoques y la estructuración de las comunas eran muy variados, todas ellas aplicaban una serie de estrategias similares de vida doméstica colectiva como medio para experimentar con los roles de género y la sexualidad. Asimismo, funcionaban, entre otras cosas, como centros políticos, culturales y sociales en sus respectivas comunidades.

desarrollo de la lucha individual y colectiva²⁰⁷. En lo que respecta al cuestionamiento del binarismo de la identidad sexo-genérica, dos comunas nos interesan especialmente: la situada en Notting Hill²⁰⁸ y la de Camden. Ambas hicieron gran hincapié en identificar el privilegio masculino, la masculinidad y el “machirulismo” como problemas estructurales de su opresión, aunque, como señala David Fernbach, tenían pequeñas diferencias de matiz en su ideario: mientras que las *drag queens* de la comuna de Notting Hill eran «feministas utópicas», el grupo de Camden estaba formado por «feministas materialistas»²⁰⁹; por otro lado, el grupo de Notting Hill exigía a todos los participantes el uso del *drag*, a diferencia del de Camden, que puso más el acento en la constitución de modos de vida alternativos que cuestionasen el privilegio masculino. En términos generales, ambos grupos se aliaron con las lesbianas contra los hombres gays masculinos en las asambleas del GLF.

Aunque observamos un énfasis en las políticas sexo-genéricas, las Radical Queens, dado su carácter “interseccional”, estuvieron involucradas en múltiples causas (como su lucha contra el imperialismo norteamericano y la Guerra de Vietnam o la especulación inmobiliaria, en el caso del colegio Isaac Newton School en Lancaster Road, por citar algunas de ellas). Pero eso sí, manteniendo siempre una actitud de ataque y resistencia ante cualquier tendencia reformista. De hecho, consideraban que cada día había una mayor presencia en el GLF de lo que llamaban “gays heterosexuales” (gays que aspiraban a una especie de igualdad y respetabilidad social) y, como afirma Jeffrey Weeks, “[las *queens*] no querían la «igualdad» y la aceptación, querían derribar toda estructura y estaban dispuestas a provocar y experimentar nuevas formas de vida”²¹⁰.

De sus múltiples acciones, destacaremos aquí la que llevaron a cabo contra el pub Chepstow en Notting Hill, por la importancia política que cobró en ella la performatividad de género a través de la indumentaria. Al enterarse que el club *gay-friendly* de Chepstow en Notting Hill había prohibido la entrada a unas *drag queens*, las Radical Queens deciden

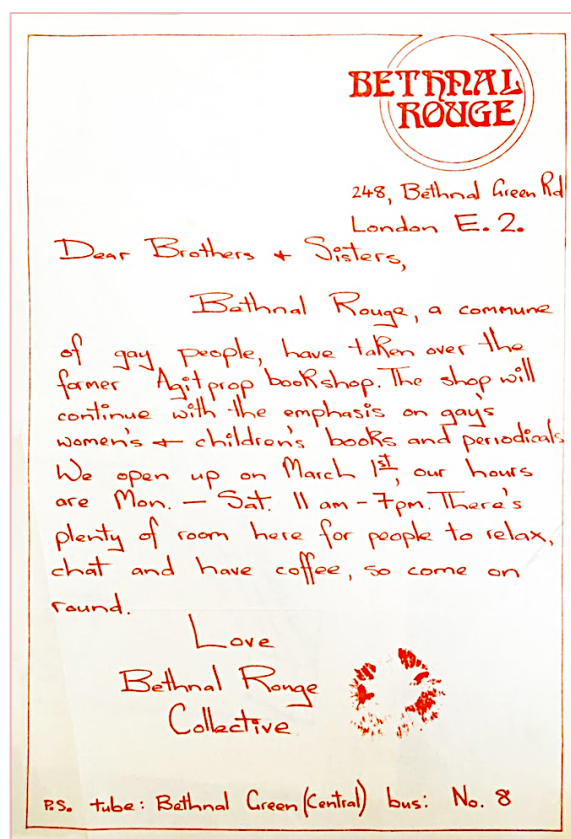
²⁰⁷ El panfleto fue publicado originalmente en 1969. Consultar en ROWBOTHAM, Sheila, *Women's Liberation & the New Politics*, Nottingham, Spokesman, 1971.

²⁰⁸ Anteriormente vivían en Brixton y posteriormente se mudaron a Notting Hill. Primero se instalaron en Colville Terrace y acto seguido en Colville Houses. Algunxs miembrxs de las *Radical Queens* de Notting Hill eran: Stuart Feather, Bette Bourne, Michael James, Julian Hows, Andrew Lumsden... Estxs compartían todas sus posesiones y dinero y, suscribían la siguiente afirmación de Julian Hows en relación al resto del GLF: “¿Qué sentido tenía reunirse a hablar sobre la liberación gay y planear cosas sobre ella cuando podías ir a Colville Houses y realmente vivirlo?” (FEATHER, 2016, *op. cit.*, p. 459). Pues cómo decían las lesbianas del FHAR en el Rapport contre la normalité “tanto las abstracciones como las teorías son masculinas y reaccionarias” (FHAR, 1971, *op. cit.*, p. 16).

²⁰⁹ FEATHER, 2016, *op. cit.*, p. 518.

²¹⁰ MUDLARK, A., “Today in queer history: acid-drag queen commune Bethnal Rouge opens, Bethnal Green, 1973”, *Past Tense*, 2018. Disponible en: <https://pastenseblog.wordpress.com/2018/03/01/today-in-queer-history-acid-drag-queen-commune-bethnal-rouge-opens-bethnal-green-1973/>

organizar allí una sentada, como recuerda el activista Andrew Lumsden, que estuvo presente en la misma: “alrededor de 20 de nosotros entramos, muchos vestidos en *drag*. El propietario dijo que nos fuéramos y nos negamos, así que llamó a la policía. Al final la policía nos echó”²¹¹. El grupo fue detenido y es interesante ver cómo volvieron a recurrir a la herramienta política del *drag* en su comparecencia en el juzgado. Según relata la periodista Kashmina Gander, “Vestidas con sus mejores *outfits*, las Radical Queens llegaron en un precioso *drag*. El magistrado se incomodó bastante. No pretendían hacerse pasar por mujeres. Llevaban vestidos y sombreros. De hecho, los escotes muy peludos, rodeados de volantes y puntillas fueron unos de los principales centros de atención [...]. Queríamos demostrar que éramos libres de vestirnos como quisiéramos. Si queríamos ser *camp*, lo seríamos. Se estaban dinamitando los estereotipos de cómo debe ser un hombre”²¹². Andrew Lumsden, por su parte, decidió darle un giro diferente a la performatividad de género en su aparición frente al juez: «estaba tan mal visto el *drag* que acudí con traje de chaqueta al juzgado. Mi manera de molestar a la gente consistía en ser flagrantemente gay y lucir exactamente como un empleado de oficina al uso»²¹³.



Comunicado del Bethnal Rouge, 1973.

²¹¹ GANDER, Kashmira, “A pioneering 1960s gay rights activist on the time he staged a sit-in with a bunch of drag queens”, *Independent*, London, 2017. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/gay-rights-activist-1960s-pioneering-liberation-front-drag-queens-name-sit-in-pub-any-other-key-a7542331.html>

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

En julio de 1973, la comuna de Notting Hill empezó a desintegrarse y algunos de sus miembros desplazaron sus actividades a la librería/comuna anarquista Agitprop en el 248 de Bethnal Road²¹⁴. En la primavera de 1973, Andrew Lumsden, Richard Chappell y Steven Bradbury tomaron el mando del local de Agitprop y lanzaron un comunicado que anunciaba el nacimiento de Bethnal Rouge²¹⁵: “Queridxs hermanos y hermanas, Bethnal Rouge, una comuna de gays, se ha hecho cargo de la antigua librería Agitprop. La tienda seguirá haciendo hincapié en libros y publicaciones sobre homosexuales, mujeres y niños. Abrimos el 1 de marzo, nuestro horario es de lunes a sábado de 11:00 a 19:00. Hay mucho espacio para relajarse, conversar y tomar café. Con amor, el Colectivo Bethnal Rouge”²¹⁶.

En lo que respecta a su vida en común y el uso que hacían del *drag* comenta Chappell lo siguiente: “compartíamos todo, y tomábamos decisiones sobre la ropa, el dinero, la librería, de forma conjunta. [...] [De tal manera que] la última en levantarse era la peor vestida”²¹⁷. Dentro de su agenda política la deconstrucción del sistema sexo-género ocupaba un lugar central: “queríamos contribuir a dismantelar toda la estructura social que nos impone el género. Liberándonos todos del poder de los hombres sobre las mujeres, pero también de los estereotipos y las narrativas de lo que [éstos] hacen, parecen, se comportan y SON”²¹⁸.

Analizando su recorrido, observamos cómo la comuna del Bethnal Rouge, disconforme con el giro asimilacionista y reformista que poco a poco fue adoptando el GLF, terminó perdiendo contacto con el colectivo, siendo este un ejemplo más de cómo a esas alturas la escena activista gay en Gran Bretaña se había escindido en dos formas de militancia cada vez más distanciadas entre sí. De hecho, en un boletín de octubre de 1973 un gay “heteronormativo” afirmaba, en tono hiriente, lo siguiente sobre la comuna: “[están] tan liberadas que no pueden comunicarse con la mayoría de la raza humana, y la mayoría de la raza humana no puede comunicarse con ellas”²¹⁹. En 1974 la comuna sería desalojada. Sus acciones y su forma de vida son consideradas por muchos teóricos desde

²¹⁴ THE RADICAL... “The Radical Feminists and Bethnal Rouge”, *Zagria*, 2011. Disponible en: <https://zagria.blogspot.com/2011/02/the-radical-feminists-and-bethnal-rouge.html#.XkqsURd7nwd>

²¹⁵ Algunos de sus otros miembros eran Stuart Feather, Bette Bourne, Michael James, Matthew Dallaway, Michael Kennedy, Margaret Bannon o Julian Hows.

²¹⁶ MUDLARK, 2018, *op. cit.*

²¹⁷ FEATHER, 2016, *op. cit.*, p. 532.

²¹⁸ MUDLARK, 2019, *Op.*

²¹⁹ WYCOFF ROGERS, Eric, *Engaged Withdrawal. Communal Living and Queer Spatial Politics in London's Gay Liberation Front 1971-1974*, University of Cambridge, 2018, p. 48.

el hoy como la manifestación revolucionaria más vanguardista de esos tiempos rebeldes de principios de los años setenta.

Por concluir, lo que aquí hemos denominado “políticas *drag* que vienen desde el cuerpo” y “políticas *drag* que de la militancia van al cuerpo” son tipologías de encuerpamiento próximas al *drag* (tal y como aquí ha sido definido), pero que anteceden *stricto sensu* a la enunciación política y académica de lo *queer*. En el siguiente capítulo, nos centraremos en esa dimensión académica: realizaremos una “arqueología” de los principales referentes teóricos del concepto butleriano de la performatividad (entendida esta última como uno de los marcos teóricos fundamentales de lo *drag*) y, asimismo, plantearemos algunos de los problemas que se han derivado de la asimilación del pensamiento de Butler y, en general, de la teoría *queer* dentro del entorno institucional que, ineludiblemente, han sido determinantes en la configuración de las prácticas de lxs artistas analizadxs al final de esta investigación.

Capítulo II

Performatividades *drag* y lo *queer*: de la institución al ciberespacio

1. Las políticas *drag* que desde la institución van al cuerpo

En el primer capítulo, tal y como hemos visto, me centré, a través de una serie de ejemplos, en la encarnación de una suerte de políticas *drag* emergidas en el seno del campo de lo festivo y de la militancia. En este segundo, examinaré la asimilación de estas políticas y de la teoría de la performatividad de Judith Butler en el ámbito institucional, más concretamente en el campo académico y museístico, así como en algunas vertientes del mercado del arte. Finalmente, analizaré con brevedad la importancia que ha cobrado en los últimos años internet (especialmente en lo que se refiere a lxs creadorxs más jóvenes) como uno de los principales lugares de generación, acceso y recepción a/de una multiplicidad de discursividades *queer* y, particularmente, de aquellas de carácter *drag*. Si estas afirmaciones son aplicables a un alto porcentaje de lxs artistas actuales, podemos decir que lo son especialmente (con sus excepciones) a aquellxs que estudiamos en esta investigación.

Antes de adentrarnos en el análisis de la inoculación y difusión de lo *drag* en el campo institucional, recordaremos algunas de las claves principales de la teoría de la performatividad planteada por Butler a través de un recorrido “arqueológico”²²⁰ por algunos de los escritos de la autora que considero más significativos. A este respecto, conviene señalar que el interés de la mayor parte de lxs artistas que analizo en el cuarto capítulo de esta investigación por las prácticas *drag* ha estado mediada, en gran parte, por la relación que estxs han mantenido con ámbitos institucionales como la universidad o el museo. De hecho, considero que es tal la influencia de la autora de *El género en disputa* sobre estxs artistas que he optado por denominarlx, como volveré a explicar más adelante, “Herederxs de Butler”. Con esto no quiero decir ni mucho menos que estxs creadorxs hayan sido totalmente ajenxs al campo de lo festivo y la militancia analizado en el primer capítulo, sino que la impronta de los discursos institucionales, y en particular

²²⁰ Más allá de la múltiples concepciones que se le han dado a este concepto a lo largo de la historia del pensamiento (como cabe destacar en el caso de Foucault o Benjamin), yo lo utilizo aquí para referirme a cómo ahondar en el pensamiento de la teoría butleriana de la performatividad implica escavar por estratos de naturaleza muy diversa (filosofía, antropología, estudios teatrales, psicoanálisis, teoría feminista...) y que, como es bien sabido, esto escandaliza a la filosofía más positivista y ortodoxa.

de la difusión institucional del pensamiento de Butler, ha sido especialmente determinante en su trabajo. Esto es importante porque en los circuitos institucionales se ha hecho en muchos casos una lectura superflua y sesgada de las teorías de Butler y de lo *queer*, utilizados con frecuencia como una especie de artefacto *chic* vacío de contenido. Este vaciamiento, como veremos, deriva en parte de la paradoja que supone intentar adaptar al ámbito institucional un ideario teórico-político caracterizado por sus tesis antiasimilacionistas y antinormativas. Esta paradoja nos llevará a plantearnos de forma sucinta, al final del capítulo, la pregunta de si es posible hablar de un arte *queer*.

1.1. La noción butleriana de la performatividad: algunos apuntes en torno a su constitución teórica

En el capítulo anterior, me detuve en una serie de precisiones terminológicas necesarias para entender la visión de lo *drag* que propongo en este trabajo y expliqué cómo este concepto, entendido como práctica subversiva, se inscribe dentro de la teoría butleriana de la performatividad. En este epígrafe, propongo un recorrido “arqueológico” por los principales trabajos de la filósofa estadounidense que abordan el tema de la performatividad para poder ofrecer una perspectiva de conjunto en torno a la evolución de sus presupuestos teóricos, contemplando el concepto de lo *drag* dentro de los mismos. Aunque en la tesis doctoral de Butler, publicada en 1987 bajo el título *Sujetos del deseo: reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, no se podía encontrar aún una formulación de la teoría de la performatividad²²¹ como tal, se trata de un texto importante porque sienta algunas de las bases de su quehacer teórico. Como expone la propia autora en el prefacio a la edición de 1999, *Sujetos del deseo* se divide en dos bloques fundamentales. El primero analiza la constitución del sujeto a través de la noción del deseo y el reconocimiento expuesta en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel (1807) y estudia la recepción del texto hegeliano en autores fundamentales del pensamiento francés, como Georges Bataille, Jean Wahl, Maurice Merleau-Ponty, Kojève, Hyppolite y Jean-Paul Sartre. El segundo bloque explica el giro que supuso para la propia Butler el “descubrimiento” de los postestructuralistas franceses en un seminario de estudios de la mujer de su facultad, centrándose en el estudio del pensamiento de Deleuze, Lacan y

²²¹ En sus más de trescientas hojas los términos *perform* y *performance* aparecen solamente cinco y tres veces respectivamente y, *performativity*, solo una vez, a diferencia de su texto de un año después “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” que, pese a no hacer diferencias entre ellos, lo hace de forma omnipresente.

Foucault, que no formaban parte inicialmente de la investigación²²². Simplificando mucho, podría decirse que, partiendo de la noción hegeliana del deseo y el reconocimiento, *Sujetos de deseo* ahonda en los procesos dialécticos de producción de la subjetividad a través del sometimiento.

No obstante, será con la publicación en 1988 del artículo “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” cuando Butler empiece a dar forma definitiva a su teoría sobre la performatividad. En la introducción a este texto, la autora establece un diálogo entre la filosofía analítica del lenguaje (Searle) y la teoría fenomenológica de los “actos constitutivos” (Husserl, Merleau-Ponty y Herbert Mead²²³) que, en palabras de la propia Butler, “intenta explicar la manera [...] en que los agentes sociales constituyen la realidad social por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales simbólicos”²²⁴. Butler distingue dos usos de “acto” por parte de la fenomenología: uno que parece asumir la existencia de un agente constituyente previo al lenguaje y otro –que según la autora se lo debemos principalmente a Simone de Beauvoir– en la que el agente social es entendido como objeto de los actos constitutivos y no como su sujeto. Esto es, que en vez de considerar que el yo preexiste a sus actos, Butler apuntaría que no se requiere postular la existencia de un agente previo y/o detrás de la acción, sino que éste se construye en y mediante la acción misma. Como es de suponer, si el objetivo es el cuestionamiento del género, la teoría de la performatividad butleriana no hubiera podido gestarse sin un diálogo con la tradición de la filosofía y las prácticas feministas. Lo que le interesa a la autora de Simone de Beauvoir²²⁵ es cómo ésta reinterpreta (entre otras cosas) la doctrina fenomenológica de los actos constitutivos. Partiendo de la célebre frase de la pensadora francesa “no se nace mujer, se llega a serlo”²²⁶, intenta mostrar que el género es una identidad inestable con apariencia de sustancia transmitida a través de una repetición constante y estilizada de actos. La contingencia de eso que llamamos identidad permite así pensar en la posibilidad de transformar el género, de llevar a cabo formas de subversión identitaria. A

²²² Cuando leyó su tesis en 1984 no se encontraban incluidos estos tres autores siendo añadidos, como apuntaba, para su posterior publicación en 1999.

²²³ Este último se distancia de los dos primeros adentrándose en la disciplina de la sociología.

²²⁴ BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, n. 18, 1998, p. 296.

²²⁵ Es de destacar el texto de 1986 “Variations on Sex and Gender: Beauvoir’s *The Second Sex*” en el que Butler plantea una discusión detallada de las aportaciones de la filósofa francesa al feminismo (BUTLER, Judith, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*”, *Yale French Studies*, n. 72, 1986, pp. 35-49).

²²⁶ BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, siglo veinte, 1987, p. 109.

diferencia de los modelos teatrales o fenomenológicos que asumen un yo apriorístico, para Butler son los propios actos los que constituyen la identidad.

La primera parte del artículo, titulada “Sexo/Género: enfoques feminista y fenomenológico”, comienza subrayando el carácter construccionista, antibiologicista y antiesencialista que tiene, en su mayor parte, el movimiento feminista. El significado social del concepto “mujer” no puede deducirse de la fisiología y, por tanto, para la autora, no hay distinción entre sexo y género. Siguiendo a Beauvoir, subraya que la mujer (y el género) más que una “especie natural” es una “idea histórica”: “un proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas”²²⁷. Por otro lado, basándose en las ideas de Merleau-Ponty, sugiere que el cuerpo no está determinado por una esencia interior, sino que se presenta como un conjunto de posibilidades constreñidas por las convenciones históricas vigentes que se manifiestan a través de una serie de significados dramatizados. La existencia del género se apoya, según Butler, en la reproducción de las acciones asociadas al mismo, ya que “sin esos actos, no habría género en absoluto”²²⁸. El género es así una ficción cuya existencia se articula mediante unos mecanismos de regulación y coerción reiterados. Lo fenomenológico y el feminismo se unen en la importancia de la subjetividad y la experiencia vivida (“lo personal es político”) que despliega un vínculo expansivo entre lo particular y lo colectivo, diluyéndose de este modo las fronteras entre la esfera de lo privado y lo público que revelan la opresión estructural. Para Butler, el binarismo hombre-mujer es un efecto de dicha opresión.

En la segunda parte del texto, “Géneros binarios y contrato sexual”²²⁹, Butler se adentra en el terreno antropológico con Lévi-Strauss y Gayle Rubin. Basándose en sus escritos, explica que el sistema de regulación y coerción de los cuerpos se establece a través de una lógica binaria y asimétrica de matriz heterosexual cuya quintaesencia es la ley del parentesco ligada al tabú del incesto. Es decir, el parentesco y sus convenciones no solo regulan y garantizan la reproducción, el intercambio y el consumo de bienes materiales, sino que también garantizan, mediante el tabú del incesto, la reproducción de ciertos tipos de identidades particulares con sus sexualidades correspondientes. De tal manera que, siguiendo la disciplina antropológica, para la autora estadounidense, “las identidades contemporáneas de género son marcas o «huellas» de un parentesco

²²⁷ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 298.

²²⁸ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 301.

²²⁹ El mismo año de la publicación de este texto de Butler, Carole Pateman publica su libro *El contrato sexual* como una historia de sujeción de la mujer a y su dominación por parte del varón (PATEMAN, Carole, *El contrato sexual*, México, Anthropos, 1995.).

residual”²³⁰. Asimismo, indica que, a pesar de que Foucault, Monique Wittig, y otros historiadores gays, antropólogos culturales y psicólogos sociales han planteado el sexo, el género y heterosexualidad como productos históricos²³¹, “estas teorías [...] todavía carecen de recursos críticos para pensar radicalmente la sedimentación histórica de la sexualidad y de las construcciones sexuales relacionadas, al no delimitar los modos mundanos que esas construcciones producen, reproducen y mantienen dentro del campo de los cuerpos”²³². Ahí es donde, según Butler, la alianza entre la fenomenología y el feminismo que analizaba en la primera parte del artículo pueden servir para identificar el carácter sedimentado en el cuerpo del sexo, del género y de la sexualidad, ya que permiten entender la relación entre los actos individuales y la acción colectiva: esta última, activa y dramáticamente encarnada, porta significaciones culturales preexistentes compartidas que, al mismo tiempo, adquieren matices particulares al manifestarse a través de un cuerpo concreto. En este sentido, el contexto también es fundamental ya que, en función de éste, se posibilitan unos actos u otros.

Para ilustrar esta idea, Butler pone el ejemplo de cómo el libreto de una obra teatral adquiere un tono particular en función del actor que lo interprete, aunque por otro lado, recogiendo los estudios del antropólogo Victor Turner sobre el teatro social ritual, insiste en que los actos (re)producidos son rara vez originales: “una acción social requiere una performance repetida [...] de un conjunto de significados [...] socialmente establecidos [...] [y que] hace explícitas las leyes sociales”²³³. En el caso del género, “al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes”²³⁴. Butler se opone de esta forma a la afirmación de ciertos posestructuralistas de que el cuerpo es una realidad pasiva sobre la que se inscriben los códigos culturales. Basándose en el texto de Bruce Wilshire “Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor” (1982), describe la relación entre papel teatral y papel social trazando una estricta línea divisoria entre la performance y la vida. Dicho de otro

²³⁰ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 305.

²³¹ Para profundizar en estos aspectos concretos por parte de la autora consultar: “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault” de 1987. (BUTLER, Judith, “Variations on sex and gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault” en BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla, *Feminism as critique: essays on the politics of gender in late-capitalist societies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 128-142).

²³² BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 305.

²³³ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 307.

²³⁴ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 308.

modo: para Butler, hay una diferencia importante entre las acciones identitarias de la vida cotidiana y las llevadas a cabo en el “escenario”²³⁵. No es lo mismo ver a un travesti en el autobús que en escena: mientras que en ésta puede generar placer y aplausos, en aquél, por el contrario, puede provocar miedo, ira e incluso violencia. “Si la «realidad» del género está constituida por la performance misma, entonces no se puede apelar a un «sexo» o a un «género» esencial y no realizado, que sería ostensiblemente expresado por las performances de género”²³⁶, escribe Butler. El género travesti es tan completamente real como el de cualquier persona cuya performatividad cumple con las expectativas sociales, ya que, como veíamos, la realidad de género, al ser performativa, es real en la medida en que es actuada. En palabras de la autora, “la verdad o falsedad del género son sólo socialmente forzadas, y en ningún sentido ontológicamente necesarias”²³⁷.



Autor desconocido, *Julian Eltinge*,
hacia la primera mitad de 1920.



Autor desconocido, *Lindsay Kemp*,
1978.

En la tercera parte del artículo, “Teoría feminista: más allá de un modelo expresivo del género”, la autora aborda las construcciones identitarias partiendo del concepto de esencialismo de género operacional como fin estratégico²³⁸ de Gayatri Spivak y de la categoría “mujeres” como herramienta política enunciada por Julia Kristeva: como apuntaba esta última en su texto “La femme, ce n’est jamais ça” de 1974, “estrictamente

²³⁵ Esta distinción la abordaremos en apartado “Consideraciones en torno a las nociones de performatividad y performance” del siguiente capítulo.

²³⁶ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 309.

²³⁷ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 311.

²³⁸ Dado la disolución del sujeto político en el pensamiento postmoderno y, particularmente, en las agendas *queer*, Spivak propone el concepto de “esencialismo estratégico” que marca así la necesidad de aceptar temporalmente una posición “esencialista” que permita crear una serie de alianzas a fin de obtener una mayor eficacia en la acción.

hablando no se puede decir que las mujeres existan”²³⁹. Según Butler, la categoría unívoca de la mujer, lejos de liberar de la subyugación provoca que “el sujeto así liberado quede más profundamente encadenado de lo que previamente se había pensado”²⁴⁰. Reivindica una política de los actos performativos de género, señalando la doble urgencia de reescribir las identidades de género existentes y de abrir nuevas posibilidades de realidades de género: “el género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este acto continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases”²⁴¹.

A pesar de que puede considerarse como el antecedente directo de su famoso libro *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad* (1990), el artículo “Actos performativos y constitución del género” no menciona ni una sola vez la noción de *drag* (a excepción de una nota al pie en la que alude a la obra de Esther Newton *Mother Camp* de 1972²⁴²). Será en *El Género en disputa* donde Butler desarrolle de forma más amplia su teoría de la performatividad en relación al *drag*. Considerado habitualmente como el texto más representativo de la teoría *queer*, este libro retoma, en primer lugar, el pensamiento de Hegel que, como vimos, había sido el campo de estudio abordado por la autora en su tesis doctoral. Butler se centra en las concepciones de deseo y reconocimiento tal y como las presenta Hegel a través de la conocida dialéctica del amo y el esclavo. El deseo, que es entendido por el filósofo alemán como un proceso de afirmación, identificación y autonomía (propios de las relaciones que el sujeto establece con los objetos, los seres del mundo y consigo mismo) y que, en la relación con la alteridad es siempre un deseo de reconocimiento bidireccional, puede ser leído como una anticipación de la idea de performatividad. En tanto que ésta puede verse como una manera de sostener esa relación identificatoria de poder entre el amo y el esclavo, como una forma de tratar de ponerla en crisis. Esto se relaciona con esa concepción activa y voluntarista del sujeto defendida por la pensadora estadounidense a la que aludíamos antes y que luego retomaremos.

²³⁹ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 312.

²⁴⁰ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 313.

²⁴¹ BUTLER, 1998, *op. cit.*, p. 314.

²⁴² *Mother Camp* es uno de los pioneros y mayores estudios etnográficos sobre transformistas en los Estados Unidos. Este es una versión de la tesis doctoral *The drag Queens; a study in urban anthropology* que Newton presentó en 1968.

Otra referencia importante en *El género en disputa* tiene que ver con las teorías de la deconstrucción de Jacques Derrida. A grandes rasgos, podría decirse que el pensador francés busca desenmascarar o dismantelar la naturaleza controvertible de todo centro (un origen, una verdad, una esencia...), que es a su vez el garante de todo significado. En una conferencia pronunciada en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore en 1966, Derrida esgrimió cómo el deseo y la necesidad de tener un centro característico de la cultura occidental originan opuestos binarios organizados en una relación jerárquica, en la que uno es el favorecido o privilegiado y el otro el marginado o denostado²⁴³ (una articulación binaria que, por otro lado, recuerda a la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel). Llevadas a la propuesta butleriana, estas ideas apuntarían a la posibilidad de deconstruir el género y el deseo, así como su estructuración de poder jerárquica y asimétrica en opuestos binarios. Para Derrida, “la ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación”²⁴⁴; en este sentido, podría decirse que el género y la sexualidad no son fijos o estables, ya que carecen de un centro u origen ontológico o trascendente permitiendo una amplia panoplia de significación y resignificación.

Junto a la deconstrucción de Derrida, otra noción fundamental para Butler es el concepto de los “actos de habla” enunciados por John Langshaw Austin en su obra póstuma *Cómo hacer cosas con palabras* (1962)²⁴⁵. Para el autor británico, el lenguaje no solo sirve para describir el mundo, sino también para realizar ciertas acciones. Distingue, así, dos tipos de enunciados: los constatativos (descripciones “verdaderas” o “falsas” del mundo o del estado de las cosas, como por ejemplo “está nevando”) y los performativos o realizativos, a los que denomina “actos de habla” (por ejemplo, “juro”,

²⁴³ “La jerarquía o asimetría que exhiben los géneros es una manifestación de la bipolaridad inherente a la estructura lógica del pensamiento occidental, fundamentada en el dualismo ontológico de Platón. La consecuencia del dualismo platónico es la estructuración de nuestro sistema de pensamiento de una forma dual a modo que cada componente de ese ordenamiento dimórfico tiene su opuesto con lo que se constituye una organización bipolar tal y como se puede observar en las siguientes bivalencias: espíritu/naturaleza, mente/cuerpo, alto/bajo, blanco/negro, verdadero/falso u hombre/mujer. Los dos términos de la bipolaridad, sin embargo, no tienen el mismo valor, pues uno siempre es positivo y el otro negativo, produciéndose una jerarquización entre las partes, una priorización del primer término sobre el segundo y una importante dicotomización de la realidad debido al efecto de polaridad paralela que enlaza polos positivos con otros positivos (por ejemplo, el concepto «alto» lo asociamos con ideas como «elevado» o «superior» y «blanco» con «níveo» o «angelical») y polos negativos con otros negativos (el vocablo “bajo” lo enlazamos con nociones como «inferior» o «ínfimo» y «negro» con «oscuro» o «tenebroso») lo que confirma y refuerza la jerarquía” (MAYOBRE RODRÍGUEZ, Purificación, “La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía” en ESTEVE ZARAZAGA, J.M. & VERA VILA, Julio, *Educación social e igualdad de género*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2006, p. 23).

²⁴⁴ DERRIDA, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 385.

²⁴⁵ El libro recoge el conjunto de doce charlas que dio en la Universidad de Harvard en 1955 en el marco de las Conferencias William James Lectures.

“prometo”, etc...). En un principio, dirá que los segundos, a diferencia de los primeros, implican acción y que para poder ser válidos (o felices) tienen que cumplir ciertas condiciones. Dicho de otro modo, las circunstancias en las que se expresen los enunciados realizativos condicionan su éxito. Posteriormente, ampliará el criterio performativo tanto al enunciado constatativo como al realizativo o performativo y establecerá una taxonomía tripartita de las maneras que tenemos de decir o hacer algo: el acto locutivo o acto de habla locucionario (se refiere al acto fonético de decir algo, a expresar una oración con un cierto sentido prefijado por el hablante, designando y haciendo referencia a un estado de cosas en el mundo); el acto ilocutivo o acto de habla ilocucionario (es aquel que tiene una cierta fuerza convencional a partir de la cual se puede realizar un acto al decir algo; es decir la intención comunicativa, el propósito o el objetivo); y el acto perlocutivo o acto de habla perlocucionario (se caracteriza por remitir a las consecuencias o efectos que produce aquello que fue dicho, ya sea sobre quien emite la expresión o sobre otras personas).

Butler toma dos elementos principales de la propuesta de Austin: por un lado, la idea de que las palabras, lejos de representar o reflejar una realidad externa, hacen cosas (capacidad productiva del discurso) y, por otro, la idea de que hablar es producir un acto. De esta manera, cuando ante un recién nacido se dice “es un niño” o “es una niña”, no asistimos a una constatación sino a una realización, ya que la enunciación actúa de forma activa sobre la constitución social del individuo al que se refiere. Como apunta Felman, para Butler el enunciado realizativo o performativo es “un movimiento dinámico de modificación de lo real”²⁴⁶. Una de las críticas fundamentales que había hecho Derrida a Austin tenía que ver con la defensa, por parte de este último, de la necesidad de un contexto adecuado para que los enunciados sean válidos, exitosos o felices. Para Derrida, por el contrario, “no existe algo así como el «contexto natural» de una expresión y, por lo tanto, [...] no se puede hablar de un contexto «normal» o «paradigmático» que permita «usos normales» frente a los «usos desviados»”²⁴⁷. Como explica Natalia Suniga, en sintonía con Derrida, Butler realiza dos puntualizaciones importantes con respecto a la concepción austiniana de los actos de habla:

En primer lugar, la autora se opone a entender las circunstancias apropiadas como condiciones necesarias para la realización de un acto performativo. Esto es, si para Austin son precisamente las circunstancias adecuadas las que legitiman aquello que se dice, asignándole su carácter performativo; Butler dirá, siguiendo a

²⁴⁶ FELMAN, Shoshana, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980, p. 104.

²⁴⁷ BOCCARDI, Facundo, “La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano”, *Aesthetika*, vol. 5, n. 2, 2010, p. 27.

Derrida, que todo enunciado es ya una repetición iterable y, por lo tanto, resulta imposible reproducir fielmente las condiciones necesarias a las que alude Austin. Más bien, se trata de producir citaciones o reiteraciones que siempre tendrán lugar en nuevos contextos y, por lo tanto, producirán distintos efectos. [...] la performatividad opera a través de prácticas reiterativas que producen lo que nombran precisamente a través de la repetición ritual de la regla²⁴⁸.

Otro referente relevante que Butler utilizará en el desarrollo de *El Género en Disputa* es el autor franco-argelino Louis Althusser. En su ensayo *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (1970), aborda el concepto de ideología desde un punto de vista marxista basándose en las ideas que previamente había defendido Antonio Gramsci. Según este filósofo italiano, el sistema capitalista no se mantendría por sí mismo únicamente mediante el uso de la represión y la coerción, sino que necesita de cierto grado de convencimiento de las clases subalternas. Esto se logra a través de lo que Althusser denomina aparatos ideológicos del Estado (la familia, la escuela, los medios de comunicación o la iglesia), quienes se encargan de reproducir y perpetuar la ideología dominante o, en palabras de Gramsci, hegemónica. Este último define la hegemonía²⁴⁹ como una suerte de consenso que “sustituye” a la dominación y que se compone de un sistema de significados acerca del sujeto y la forma en la que debe estar en el mundo. Este sometimiento, interiorizado por el individuo, se asume como natural (como ocurre, según Butler, en el caso del género). Asimismo, Gramsci sostiene que ese sustento de la estructura por parte del sujeto no es estático, lo que posibilita la aparición de movimientos contrahegemónicos. Todo esto cobra una expresión más profunda en el pensamiento de Butler a través de las nociones de “biopolítica”²⁵⁰ y “microfísica del poder”²⁵¹ en

²⁴⁸ SUNIGA, Natalia, “Actos de habla, iteración y poder. La teoría butleriana de la acción performativa”, *Memoria Académica*, Argentina, UNLP-FaHCE, 2016, p. 6.

²⁴⁹ Usará por primera vez en su obra el concepto de hegemonía en dos textos fechados en 1926: “Carta al Comité central del Partido Comunista Soviético” y “Algunos temas de la cuestión meridional”. Sin embargo, la concepción que plantea en éstos dista mucho de la que elaborará en sus *Cuadernos desde la cárcel* (1929-1935) destacando de entre ellos *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* donde el concepto de hegemonía está fundamentado más ampliamente que en otros, en sus bases teóricas generales.

²⁵⁰ Foucault lo utiliza por primera vez en 1974 en la Universidad del Estado de Río de Janeiro en el curso de medicina social, defendiendo que la sociedad no se controla únicamente a través de la ideología, sino que requiere del control del cuerpo de los individuos: “El control de la sociedad sobre los individuos no solo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa, ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica” (FOUCAULT, Michel, “Las redes del poder. Conferencia en la facultad de filosofía de la Universidad de Bahía” en *Dichos y Escritos*, tomo II, Paris, Gallimard, 1994, p. 208) Por tanto, el gobierno regula la población mediante el biopoder, a saber, la aplicación e impacto del poder político sobre todos los aspectos de la vida.

²⁵¹ Si bien el concepto de poder y el de microfísica del poder aparece a lo largo y ancho de la obra de Foucault en 1977 toma cuerpo con una publicación homónima. He seleccionado los siguientes fragmentos para referirme a la microfísica del poder: “El poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre otros, de una clase sobre otras; el poder contemplado

Foucault: según la autora estadounidense, la performatividad constituye una acción encarnada del poder y su hegemonía, pero también, siguiendo a Gramsci, esa misma performatividad puede ponerse al servicio de una alteración de la heteronorma (lo que Gramsci denomina actos contrahegemónicos y Foucault de resistencia o contrapoder).

Foucault ha influido en el trabajo de Butler y en su teoría de la performatividad de una forma evidente. Entre las distintas modulaciones que cobra la noción de poder en el autor francés, es de destacar el concepto de “dispositivo de sexualidad”, expuesto en el primer tomo de la *Historia de la Sexualidad* (1976). Para Foucault, el hacer filosofía implica necesariamente hacer historia, una historia que se encarna, pues como dice Butler, siguiendo al pensador, “el cuerpo es la superficie grabada de los acontecimientos”²⁵². El dispositivo²⁵³ de sexualidad en Foucault consiste en una producción del “género”²⁵⁴, el deseo y la sexualidad que se encuentra supeditada a un conjunto de determinadas lógicas de poder/saber que, valga la redundancia, sujetan al sujeto. Este dominio es vehiculado a través de la biopolítica y la microfísica del poder: en contraste con la superestructura althusseriana, éste “se ha vuelto tan difuso que ya no existe como una totalidad sistemática”²⁵⁵. De este modo, si el poder es el que genera la sexualidad determinando lo que es normal y lo que no lo es en base a unos intereses concretos, Foucault está desenmascarando la sexualidad (o “la verdad del sexo”²⁵⁶ como la denomina irónicamente) presentada como una esencia bajo una matriz de reglas coherentes de género. Lejos de ser natural, la sexualidad está construida socioculturalmente y se pone

desde cerca no es algo dividido entre quienes lo poseen y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allá, no está nunca en manos de algunos. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes circulan los individuos quienes están siempre en situaciones de sufrir o ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consistente del poder ni son siempre los elementos de conexión. El poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos” (FOUCAULT, Michel, *Microfísica del Poder*, La Piqueta, Madrid, 1991, p. 35) De tal manera que “la mecánica del poder, [es pensar –como diría Foucault–] [...] en su forma capilar de existir, en el proceso por medio del cual el poder se mete en la misma piel de los individuos, invadiendo sus gestos, sus actitudes, sus discursos, sus experiencias, su vida cotidiana” (FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber I*, México, Siglo XXI, 1987, p. 60)

²⁵² BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 255.

²⁵³ “Un dispositivo sería entonces un complejo haz de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre éstos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas. Por eso no es exacto decir que los dispositivos «capturan» individuos en su red, sino que producen sujetos que como tales quedan sujetos a determinados efectos de saber/poder” (GARCÍA FANLO, Luís, “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”, *A Parte Rei*, n. 74, 2011- Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>).

²⁵⁴ Si bien Foucault habla de que la identidad del individuo es producto de ecuación poder/saber/verdad, no se detiene en el tema de la diferencia de género aunque sus teorías sean aplicables a el mismo.

²⁵⁵ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 298.

²⁵⁶ “La noción de «sexo» permitió incluir en una unidad artificial partes anatómicas, funciones biológicas, comportamientos, sensaciones y placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia [...]; pero también como sentido omnipresente [...]: así pues, el sexo pudo funcionar como significante único y como significado universal” (FOUCAULT, Michel, 1992, *op. cit.*, p. 187).

en funcionamiento a través de un conjunto de fuerzas sociales: la identidad misma [(respondiendo a esa lógica de poder/saber/verdad)] es parte del aparato de control. Esto hace que la norma no sea percibida como algo impuesto, sino como una manifestación de la propia naturaleza de unx: aunque la coerción de las leyes sigue teniendo de forma indiscutible su lugar, es insuficiente para entender la noción de poder en la modernidad en la que “el sujeto se vigila a sí mismo”. No obstante, aunque recoge muchas de las ideas de Foucault, Butler considera que éste “muestra cierta indiferencia problemática respecto de la diferencia sexual”²⁵⁷. Como escribe Luisa Posada:

El androcentrismo, del que el pensamiento feminista ha acusado a Foucault, se detecta en su focalización para el análisis de la sexualidad en la sexualidad masculina, tomando ésta como referente de lo genéricamente humano, cosa que le llevó, como se ha expresado por la crítica feminista, a una “voluntad de no saber acerca de las mujeres”. Olvidando las tecnologías y dispositivos disciplinarios de género, Foucault habría propuesto una tarea genealógica que obvia sistemáticamente aquellos aspectos más concretos de las relaciones de poder cuando el poder se ejerce y actúa sobre la existencia femenina. Así, al hablar del cuerpo, la perspectiva foucaultiana se remite a un cuerpo no sexuado, neutral y que no atiende a cómo el cuerpo de la mujer ha constituido un lugar de exclusión histórica²⁵⁸.

De la teoría psicoanalítica (con la que se muestra, por otro lado, muy crítica), Butler toma prestados diferentes conceptos. En primer lugar, recoge la descripción que Freud hace del proceso de identificación en la formación del sujeto, un proceso en el que, según el pensador vienés, los mecanismos psíquicos de subordinación y subjetivación se ven fuertemente implicados y relacionados con la noción de melancolía. Como explica Ariel Martínez:

El concepto de identificación nos permite reflexionar acerca de las condiciones en las que se asumen las posiciones genéricas y sexuadas [...] En efecto, a criterio de Butler (1993), el fantasma normativo de una heterosexualidad obligatoria –que opera a través de la naturalización y la reificación de normas heterosexistas– sobrevuela las conceptualizaciones freudianas que intentan dar cuenta de la identificación y de la dirección del deseo [...] Asumir dichas posiciones supone, para Butler (1990, 1995), identificarse con una ubicación dentro de la esfera simbólica, en relación con los esquemas reguladores. Para la autora, identificarse implica imaginar la posibilidad de aproximarse a dichos esquemas, a través de los cuales la imposición heterosexista opera mediante la regulación de la identificación fantasmática [...] [Así,] Butler (1990, 1993, 1995) toma las ideas de Freud en relación al funcionamiento de la melancolía para afirmar el lugar central del proceso identificatorio en la producción subjetiva del género [...] Al mismo tiempo, [que] dicha producción, supone siempre una pérdida ya que el

²⁵⁷ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 94.

²⁵⁸ POSADA KUBISA, Luisa, “El «género», Foucault y algunas tensiones feministas”, *Estudios de Filosofía*, n. 52, 2015, p. 36.

objeto culturalmente idealizado no puede ser incorporado plenamente en el sujeto²⁵⁹.

Para la autora norteamericana, tiene una gran importancia el carácter ficcional y socioculturalmente construido que otorga el psicoanálisis al género, al deseo y a la sexualidad. A propósito de los *Tres ensayos sobre teoría sexual* de Freud, escribe lo siguiente: “es la excepción, lo raro, lo que nos revela como está formado el mundo mundano, que se da por sentado, de los significados sexuales. Solo desde una posición conscientemente desnaturalizada se ve cómo se crea la apariencia de naturalidad. [...] Por consiguiente, lo insólito, lo incoherente, lo que queda «fuera», nos ayuda a entender que el mundo de categorización sexual que presuponemos es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma”²⁶⁰.

Asimismo, Butler también se interesa por la resignificación del proceso de identificación que plantea Jacques Lacan. Como señala Martínez, “Butler captura en el pensamiento de Lacan una utilización del concepto de identificación en parte novedoso. La formulación lacaniana sobre la identificación depura, al menos en este punto, gran parte de elementos esencialistas presentes en la teoría freudiana de la formación del yo. Butler se aleja de toda concepción que inscribe la constitución del yo –por lo tanto, de la identidad– sobre la base de una esencia o fundamento universal”²⁶¹. En particular, la autora norteamericana se detiene en el concepto lacaniano del estadio del espejo:

la imagen especular implica una inversión, propia del mecanismo de identificación, a la que Butler apela. El trayecto de la identificación toma como soporte a la imagen y localiza la existencia del sujeto allí donde no estaba. La relación interior/exterior se trastoca. La imagen ideal, nítida y clara, del espejo que es interiorizada vía identificación confiere realidad al yo y se instala como modelo de lo que es ser un yo. Lo que se constituye es un sentido del yo como una entidad, un núcleo irrenunciable independiente del campo de lo social²⁶².

Para Lacan, un elemento importante dentro del proceso de identificación es la máscara (que analizaremos con más detalle cuando hablemos de Joan Rivière), íntimamente relacionada con la disyunción binaria de “ser” o “tener” el Falo²⁶³ (el símbolo del

²⁵⁹ MARTÍNEZ, Ariel, “Identificación melancólica y constitución de la identidad de género masculina. Aportes del psicoanálisis a los estudios contemporáneos de género”, *Revista de Psicología*, vol. 19, n. 2, 2010, p. 94.

²⁶⁰ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 223.

²⁶¹ MARTÍNEZ, Ariel, “Emergencia del sujeto en Judith Butler: entre Foucault y Freud”, *Stoa*, vol. 5, n.9. 2014, p. 67.

²⁶² MARTÍNEZ, 2014, *op. cit.*, p. 68.

²⁶³ En el psicoanálisis freudiano no existe una distinción entre el falo entendido como referente simbólico y el pene como realidad anatómica. Será con Lacan con quien se produce una diferenciación radical refiriéndose con el falo al papel que la representación de este órgano juega en la fantasía, y como

principio activo o determinante, del poder y la autoridad, de la fuerza y la decisión) que configura las realidades sexo-genéricas y que tiene su lugar dentro del proceso de identificación. A este respecto, Butler escribe en *El género en disputa*: “[...] ¿cómo es posible que una mujer «parezca» ser el Falo, la carencia que personifica y asegura el Falo? Según Lacan, esto se lleva a cabo a través de la mascarada, es decir, el efecto de cierta melancolía que es fundamental para la posición femenina como tal”²⁶⁴. Por tanto (y este giro es fundamental), si “por un lado, [...] el «ser» –la especificación ontológica del Falo– es una mascarada, entonces reduciría todo el ser a una forma de apariencia, el parecer ser, con el resultado de que toda la ontología del género se puede reducir al juego de apariencias. Por otro, la mascarada implica que hay un «ser» o especificación ontológica de la feminidad anterior a la mascarada, una demanda o un deseo femenino que está enmascarado y que puede ser revelado y que, de hecho, es capaz de prometer un cambio futuro y el desplazamiento de la economía significativa fallogocéntrica”²⁶⁵. Así, el proceso de identificación y la máscara le sirven a Butler para justificar la ficcionalidad de las identidades sexo-genéricas y, al mismo tiempo, explicar cómo éstas se generan y se construyen en base a lógicas fallogocéntricas.

Otra figura del psicoanálisis de la que bebe Butler es Luce Irigaray. Dejando a un lado el debate en torno a su posible esencialismo²⁶⁶, la autora francesa le sirve a Butler para reflexionar acerca de varios aspectos en torno al género y la sexualidad. Para Irigaray, lo femenino constituye la “[diferencia] por antonomasia, lo irreductible al orden de la razón masculina dominante, al «fallogocentrismo»”²⁶⁷. Dicho de otro modo, lo femenino sería lo irrepresentable, ya que queda en los márgenes de la razón. En palabras de Butler, “[si] lo femenino resulta ser entonces lo irrepresentable, un lugar que en Irigaray siempre es un desplazamiento: lo femenino es ocupado por la copia, una

significante de la diferencia sexual y de “la falta” en relación al complejo de Edipo. Dirá Lacan releyendo al psicoanalista austriaco: “en la doctrina freudiana el falo no es una fantasía, si con esto es necesario entender un efecto imaginario. Y tampoco un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etc.) si este término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación. Aún menos es el órgano, pene o clítoris, que simboliza. No sin razón Freud se refirió al simulacro que éste tenía para los Antiguos. Ya que el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intersubjetiva del análisis, tal vez levanta el velo de la función que ocupa en los misterios. Porque es el significante destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante” (LACAN, Jacques, *Escritos II*, México, Siglo XXI, 2009, p. 657).

²⁶⁴ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 119.

²⁶⁵ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 120.

²⁶⁶ “El empeño de Irigaray por obtener una sexualidad femenina específica ha sido el centro de debates antiesencialistas durante algún tiempo” (POSADA KUBISSA, Luisa, “Así pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar: Butler lee a Irigaray”, *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n. 13, 2014, p. 72).

²⁶⁷ POSADA KUBISSA, 2014, *op. cit.*, p. 66.

imitación «de lo femenino, pero sin su ayuda»²⁶⁸. Y añade: “a partir de ahí es posible concebir más géneros que el monológico género masculino”²⁶⁹ o, por decirlo de otro modo, derivar del pensamiento de Irigaray “otras formas de diferencia”²⁷⁰. Junto a Irigaray, otra mujer psicoanalista en la que se fija es Joan Rivière. “La feminidad como máscara”, que la autora publicó en 1929, es, como reconoce la propia Butler, uno de los antecedentes de su visión de los dispositivos de género como algo socioculturalmente construido, como una copia sin original.

El concepto de máscara que, tal y como vimos, luego retomarán Lacan²⁷¹ y otros autores, se relaciona con las teorías psicoanalíticas acerca de la identificación (Freud-Lacan), la prohibición del incesto y la castración. La indagación rivièrreana se inicia con el estudio de las formas heterosexuales y homosexuales formulada por Ernest Jones, y muy pronto se interesa por lo que denomina como “tipos intermedios”²⁷², que desdibujan las formas identitarias de carácter binario planteadas por “su maestro”. Así lo explica Rivière: “A diario, encontramos hombres y mujeres que, aunque presentan un desarrollo mayoritariamente heterosexual, manifiestan abiertamente fuertes rasgos del sexo opuesto”²⁷³. Para la autora, existe una correspondencia –una unidad²⁷⁴– entre características (atributos de género), deseos y “orientaciones”, que ha sido naturalizada y a la que ella asigna el nombre de “formación imaginaria” del sexo. Butler, siguiendo a Rivière, sostiene que “la consecución de esos atributos y la consumación de la orientación heterosexual u homosexual se llevan a cabo mediante la resolución de conflictos, cuyo propósito es eliminar la ansiedad”²⁷⁵. En efecto, Rivière defiende que “las mujeres que

²⁶⁸ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 74.

²⁶⁹ POSADA KUBISSA, 2014, *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁰ BUTLER, 2002, *op. cit.*, p. 241.

²⁷¹ “Fue más adelante cuando Jacques Lacan retomó la noción de mascarada de Joan Rivière, reapropiándose y otorgándole un sentido misógino, dando a entender que dicha mascarada no es más que el resultado de la «envidia del pene» (QUEVEDO SÁNCHEZ, Meritxell, *La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90*, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, p. 12).

²⁷² Paul Preciado argumenta: “La mujer intermedia de Rivière, que tanto preocupa al psicoanálisis, no es otra que la nueva mujer del siglo XX, la mujer de las nuevas sociedades industriales de Occidente. Se sitúa en un intersticio entre el espacio interior y el espacio exterior, en el límite mismo entre dos espacios políticos: el espacio doméstico tradicionalmente reservado a las mujeres y el espacio público en el que los hombres hacen uso de la palabra y de la representación. Si es intermedia es precisamente porque transgrede la división sexual del espacio” (PRECIADO, Beatriz, “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista *queer trans...*”, *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n. 54, 2004, p. 4).

²⁷³ RIVIÈRE, Joan, “La feminidad como máscara”, *Athenea Digital*, n. 11, 2007, p. 219.

²⁷⁴ Respecto a este momento del discurso rivièrreano dice Patricia Amigot, siguiendo a Butler: “El texto de Rivière se sostiene en dudosas clasificaciones que condicionan y estructuran la percepción de las características (masculinas, femeninas), y que postulan una muy problemática unidad entre atributos de género y «orientación naturalizada»” (AMIGOT, Patricia, “Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina”, *Athenea Digital*, n. 11, 2007, p. 215).

²⁷⁵ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 126.

añoran su parte masculina, se ponen una máscara de feminidad para evitar la ansiedad y las represalias²⁷⁶ que temen de los hombres”²⁷⁷. En palabras de Rivière, “el lector podrá tal vez preguntarse ahora cómo defino la femineidad o dónde trazo la línea que separa la genuina femineidad de la «máscara». Sin embargo, mi opinión es que no existe tal distinción; ya sea de manera radical o superficial, son una misma cosa”²⁷⁸. En este sentido, es fácil entender de qué modo Rivière anticipa la visión de Butler de la feminidad como “una construcción cultural llevada a cabo a través de la teatralización de una serie de acciones o convenciones relacionadas con la propia identificación de género”²⁷⁹.

A fin de concluir con algunas de las referencias teóricas fundamentales presentes en *El género en disputa*, habría que analizar, como adelantamos antes, la relación del texto de Butler con el trabajo de tres autoras del feminismo “radical”²⁸⁰: Beauvoir, Wittig y Rubin. De la escritora de *El segundo sexo* (1949), Butler toma varios conceptos relevantes: la categoría mujer como socioculturalmente construida, el cuerpo como situación y el sexo femenino como lo Otro, como lo marcado. Estos tres conceptos tienen, según Butler, un gran potencial, ya que conllevan “consecuencias aparentemente radicales que ella misma [(Beauvoir)] no contempló”²⁸¹. En efecto, de la paradigmática frase de Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo”²⁸² (que Butler reelabora bajo la fórmula “la mujer no nace, sino que se hace”²⁸³) cabe inferir que el género es algo adquirido, una norma de carácter cultural impuesta que se nos presenta con “apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”²⁸⁴. En cuanto a la idea del “cuerpo como situación”, confirma, según Butler, la tesis de que el cuerpo responde siempre a significados culturales. Es posible pensar, así, que el sexo quizás no cumple con la ontología pre-discursiva que se le presupone. En definitiva, llevando a sus últimas consecuencias el pensamiento de Beauvoir, Butler arguye que tanto el género, como el sexo y el cuerpo son socioculturalmente contruidos.

²⁷⁶ La ansiedad y las represalias a las que vería sometida toda aquella que transgreda la subordinación que les corresponde mostrar según los dictámenes del contexto social profundamente misógino.

²⁷⁷ RIVIÈRE, 2007, *op. cit.*, p. 219.

²⁷⁸ RIVIÈRE, 2007, *op. cit.*, p. 221.

²⁷⁹ QUEVEDO SÁNCHEZ, 2016, *op. cit.*, p. 1.

²⁸⁰ Con feminismo radical quiero referirme, dejando a un lado su realidad como movimiento ideológico que se circunscribe a un tiempo concreto, a aquellas teorías feministas que analizan la opresión patriarcal de raíz, observando su presencia de forma estructural en los diferentes ámbitos que componen y atraviesan la sociedad y la realidad.

²⁸¹ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 226.

²⁸² BEAUVOIR, 1987, *op. cit.*, p. 109.

²⁸³ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 226.

²⁸⁴ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 98.

Un tercer concepto importante que Butler recoge de *El segundo sexo* es la consideración del sexo femenino como lo Otro del masculino. En efecto, la autora francesa piensa que las mujeres están marcadas, designadas como lo Otro, y se constituyen culturalmente como “lo negativo de los hombres, [como] la carencia frente a la cual se distingue la identidad masculina”²⁸⁵. Mientras que el cuerpo femenino se encuentra marcado dentro del discurso masculinista, el cuerpo masculino, que representa lo universal²⁸⁶, permanece sin marca. En ese sentido, afirma Butler, puede decirse que “solo los hombres son «personas» y solo hay un género: el femenino”²⁸⁷. Las aportaciones de Beauvoir le sirven así a la autora de *El género en disputa* para plantear el género como algo ficcional, como un discurso histórico que se construye y que está basado en una estructura asimétrica de poder que somete a las mujeres.

Otra autora de la que bebe Butler es la francesa Monique Wittig. Para ésta, el sexo no existe, sino que es una mera transposición del género, una categoría naturalizada pero no natural: “el sexo, [...] se considera un hecho inmediato, un hecho razonable, rasgos físicos objetivos que son propios de un orden natural. Pero [...] es sólo una construcción mítica y compleja que interpreta unos rasgos físicos a partir del género, que precede al sexo”²⁸⁸. Dicho de otro modo, el género es una simple ficción que puede ser destruida y cuyas categorías políticas son producto del pensamiento heterosexual. Ese género que antecede y significa al sexo “no solo designa a personas –las «califica», por así decirlo–, sino que constituye una episteme conceptual mediante la cual se universaliza el marco binario del género”²⁸⁹. Se establece así lo que la autora francesa designa como “el contrato heterosexual”²⁹⁰. Mientras que Beauvoir insiste en que el cuerpo solo existe en tanto que es explicado, significado y señalado, Wittig lo entiende como un producto del esquema heterosexual. Los cuerpos, para ella, son la enunciación y la perpetuación del binarismo sexo-genérico en base a la jerarquía que lo caracteriza y que descansa en el programa

²⁸⁵ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 60.

²⁸⁶ Butler toma las siguientes palabras de Beauvoir “Uno debe entender que los hombres no nacen con una facultad para lo universal y que las mujeres no se circunscriben en el momento de su nacimiento a lo particular. Los hombres se han adueñado y se siguen adueñando a cada instante de lo universal. No es que suceda, sino que tiene que hacerse. Es un acto, un acto criminal cometido por una clase contra otra. Es un acto realizado en el nivel de los conceptos, la filosofía y la política” (BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 233).

²⁸⁷ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 76.

²⁸⁸ EL GÉNERO... “El género en disputa (resumen)”, *Les communards*, 2017. Disponible en: <http://lescommunards.blogspot.com/2017/10/el-genero-en-disputa-resumen.html>

²⁸⁹ BUTLER, Judith, 2007, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁰ “«El contrato heterosexual» [...] se trata de todo un modo de organización de la vida humana, en lo público y en lo personal, que afecta a nuestros placeres y deseos e igualmente a nuestras identidades de género; pero además se trata de una ley que nos impone un único camino para desarrollar nuestros afectos y emociones y para configurarla materialidad del tiempo de la vida incluso en sus aspectos económicos, jurídicos, laborales” (BURGOS DÍAZ, Elvira & HERNÁNDEZ PIÑERO, Arantxa, “El deseo lesbiano como potencia feminista”, *Aquí y Ahora: Jornadas Feministas Estatales*, Granada, 2009, p. 465).

político-cultural de la heterosexualidad obligatoria.

No obstante, para Wittig, existe un estadio de libertad previo a la inserción del cuerpo en la cultura, una ontología pre-social a la que se refieren otros autores coetáneos como Hocquenghem o Mieli: el deseo lesbiano, en su opinión, está relacionado con ese carácter “perverso polimorfo” que Sigmund Freud atribuía a la sexualidad infantil. Según Butler, aunque esta idea es interesante en la medida en que apunta a que “[el] derribo del sistema de sexo binario puede dar comienzo a un campo cultural de muchos sexos”²⁹¹, también resulta problemática por varios motivos. Por un lado, parece que Wittig plantea el lesbianismo como algo natural, un estadio previo que estaría fuera de la cultura y respondería a una metafísica de la sustancia. Por otro, Butler tampoco concuerda con esa visión del lesbianismo como una posición sexual liberada del poder: para la autora norteamericana, el lesbianismo también es como una categoría construida por el cisheteropatriarcado e inscrita en relaciones jerárquicas y asimétricas.

Como mencionaba antes, el pensamiento de Gayle Rubin también constituye una referencia importante para Butler. Pues sin ella, tal y como esta lo ha reconocido en repetidas ocasiones²⁹², no hubiera podido escribir *El género en disputa*. En efecto, Rubin acuñó el concepto de sistema sexo-género²⁹³, que será central para el desarrollo de su obra de 1990 y así como para el conjunto del feminismo construccionista. Lo que la antropóloga norteamericana plantea es una descripción e interpretación de la producción de la sexualidad y sus dinámicas de opresión en base a una lectura crítica de Marx, Lévi-Strauss, Freud y Lacan. En su ensayo “El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política del sexo»” (1975), señala las lagunas e insuficiencias de la teoría marxista y destaca la división del trabajo por sexos como un factor que contribuye a la desigualdad entre hombres y mujeres, exacerbando las diferencias biológicas, creando el género e imponiendo la heterosexualidad. La división sexual del trabajo también está presente en el pensamiento de Levi-Strauss del que Rubin declarará que “implícitamente construye una teoría de la opresión sexual”²⁹⁴. De éste se centra en sus reflexiones sobre el

²⁹¹ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 237.

²⁹² En una entrevista para la revista *Différences* Butler declararía: “Pienso que produjiste [(dirigiéndose a Rubin)] una amalgama de posiciones diversas totalmente interesante, y es una de las razones que me empujaron a adoptar este término [(el de sistema sexo-género)] en *Gender Trouble*” (BUTLER, Judith, “Sexual Traffic: entrevista con Gayle Rubin”, en WEED, Elizabeth y SCHOR, Naomi, *Feminism Meets Queer Theory. Bloomington and Indianapolis*, Indiana University Press, pp. 73-74).

²⁹³ El sistema sexo-género es “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política del sexo»”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, n. 30, 1986, p. 97).

²⁹⁴ RUBIN, 1986, *op. cit.*, p. 107.

parentesco, el tabú del incesto, el intercambio de mujeres y la ya citada división sexual del trabajo (presentes en *Las estructuras elementales del parentesco* de 1949²⁹⁵).

Las reflexiones del autor belga le llevan a Rubin a afirmar que la conjunción de los conceptos citados articula una serie de relaciones sociales de la sexualidad que son el caldo de cultivo para la configuración del género y la heterosexualidad obligatoria. De hecho, Butler afirmará, que “la noción de que la práctica sexual tiene el poder de desestabilizar el género surgió tras leer «The Traffic in Women», de Gayle Rubin, y pretendía determinar que la sexualidad normativa consolida el género normativo”²⁹⁶. Rubin pone asimismo su interés en el psicoanálisis –al que se referirá como “una teoría feminista frustrada”– ya que “la antropología no explica los mecanismos por los cuales los niños incorporan las convenciones referidas a sexo y género”²⁹⁷. Por ello trata varios elementos psicoanalíticos que pone en diálogo constante con la antropología, mostrando especial interés por el Edipo (relacionado con el tabú del incesto) y el “perverso polimorfo”. El perverso polimorfo lo he entrecomillado porque mientras en autores como Mieli u Hocquenghem aparece referido de forma explícita en el caso de Rubin creo que sus postulados son en gran medida análogos al concepto ya que defiende la existencia de un universo ilimitado de opciones sexuales para el niño pre-edípico: “cada niño y niña cuenta con todas las posibilidades sexuales disponibles para la expresión humana”²⁹⁸, de tal manera que afirmará específicamente respecto al género que “[éste] es la transformación cultural de una polisexualidad biológica en una heterosexualidad culturalmente impuesta, y puesto que la heterosexualidad desarrolla identidades de género diferenciadas y jerarquizadas para conseguir su objetivo, entonces el fracaso del carácter obligatorio de la heterosexualidad significaría, para Rubin, el fracaso corolario del género en sí”²⁹⁹.

Sin embargo, esa potencialidad previa a la ley que nos hablaría de una multiposibilidad sobre el género y el deseo, se aleja en Rubin, tal y como lo muestra Butler de una idea esencialista como la que se desprendía de los presupuestos de Wittig. Si bien Butler señala el esfuerzo en Rubin por “ubicar y explicar una sexualidad «antes de la ley» como una bisexualidad primaria o como un polimorfismo ideal y sin

²⁹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1981.

²⁹⁶ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 12.

²⁹⁷ SUZZI, Guillermo Sebastián, “Gayle Rubin y Judith Butler. Interlocuciones psicoanalíticas para el desmontaje del sistema sexo/género”, *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII. Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Universidad de Buenos Aires, 2016, p. 196.

²⁹⁸ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 164.

²⁹⁹ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 166.

restricciones [que] indica que la ley es anterior a la sexualidad. [...] [También aclara que pese a su defensa de] un universo ilimitado de opciones sexuales para el niño pre-edípico, no está de acuerdo con una bisexualidad primaria”³⁰⁰. Por tanto, Butler adopta de Rubin el tabú del incesto ligado al Edipo matizándolo ya que para la pensadora éste “no reprimiría ninguna disposición primaria, sino que distinguiría entre «primarias» y «secundarias» para explicar y volver a establecer la distinción entre una heterosexualidad legítima y una homosexualidad ilegítima. De hecho, si consideramos el tabú del incesto como primariamente productivo en sus efectos, la prohibición que crea al «sujeto» y se mantiene como la ley de su deseo se transforma en un medio a través del cual se conforma la identidad y, concretamente, la identidad de género”³⁰¹. Esos efectos son temporal y ontológicamente posteriores a la ley misma; y la ilusión de una sexualidad anterior a la ley es en sí la creación de esa ley —concluye la autora.

En síntesis, basándose en la lectura crítica de las distintas fuentes que hemos descrito más arriba, Butler se reafirma en una hipótesis que podemos considerar como la espina dorsal de *El género en disputa* y de su pensamiento en general y que tendrá una enorme influencia en los artistas que estudiaremos en el capítulo cuarto: para la autora norteamericana, tanto el sexo y el género como la homosexualidad y la heterosexualidad —y, por extensión, cualquier identidad— son ficciones construidas socioculturalmente sustentadas en una lógica binaria, asimétrica y jerárquica que responde a una economía cisheteropatriarcal-capitalista³⁰². Algunas de las ideas planteadas en “Actos performativos y constitución del género” y *El género en disputa* serán matizadas o reelaboradas en otro libro central de Butler: *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, publicado en 1993. El mismo constituye una respuesta a muchas de las críticas aparecidas tras la publicación de *El género en disputa*, que reprochaban a Butler su culturalismo historicista por un lado y su extremo voluntarismo por otro. En *Cuerpos que importan*, Butler realiza algunas precisiones sobre la teoría de la performatividad, mostrándose más ambigua y menos tajante a la hora de mostrar sus planteamientos sobre la relación entre la discursividad y lo material. Aunque Butler no deja de contemplar el género como una performance corporal, profundiza en la compleja relación entre materialidad y discurso, enfatizando que ni el cuerpo es un mero producto del discurso, ni un punto de partida irreducible y esencializado, cargado de sustancia. En otras palabras, “entender el cuerpo como efecto del discurso no supone una negación de

³⁰⁰ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 165.

³⁰¹ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 164.

³⁰² El “cis” es mío.

su materialidad, una defensa de un ideal incorpóreo basado en la heterogeneidad y la indeterminación como principios para interpretar la cultura, la historia y los textos. Más bien se trata de una puesta en cuestión de la noción de materia y una deslocalización en su concepción”³⁰³. Por ello, en el prefacio que se agregó en la re-edición de *El género en disputa* de 1999, pasa de sostener en consonancia a la noción de materialización que “el sexo es una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna”³⁰⁴ a matizar que “el sexo es una construcción ideal que se materializa en el tiempo”³⁰⁵.

El matiz que aquí se pone de manifiesto está relacionado con la cuestión de la temporalidad y la iterabilidad. Si bien, como hemos visto, esta noción también aparecía en los textos anteriores, aquí adquiere un papel protagonista, convirtiéndose en el espacio cardinal en el que tiene lugar la consolidación o la subversión, la persistencia o la inestabilidad de la normatividad de género. Como escribe Butler, “que esta reiteración [de la performatividad de género] sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras”³⁰⁶. Asimismo, si bien enfatiza la tesis foucaultiana del poder regulador como generador de sujetos, hace bastante hincapié, como veíamos, en que el cuerpo no es un ente pasivo, no es un lienzo en blanco sobre el que se inscriben una serie de discursos. De este modo, Butler se sitúa en un punto intermedio entre el constructivismo radical³⁰⁷ y el voluntarismo (entre determinismo y libre albedrío): en ese sentido, “no habría un yo anterior a la construcción; y [...] la construcción no negaría la capacidad de acción del sujeto”³⁰⁸. Esta relación ambivalente se explica, como expone la autora, a través de la noción de “quiasmo”:

suelo considerar la relación entre cuerpo y discurso como un «quiasmo». Esta figura retórica procura comprender de qué manera dos entidades se superponen sin ser coextensas entre sí [...]. El cuerpo cobra forma y figura en el contexto de ciertas normas discursivas [...] que lo «con-forman» activamente. Pero al cuerpo

³⁰³ SUNIGA, Natalia, “Actos de habla, iteración y poder. La teoría butleriana de la acción performativa”, *Memoria Académica*, Argentina, UNLP-FaHCE, 2016, p. 7.

³⁰⁴ BUTLER, 2002, *op. cit.*, p. 18.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ “Comprender el estatus apremiante y constitutivo de las normas de género sin caer en la trampa del determinismo cultural” (BUTLER, 2002, *op. cit.*, p. 13).

³⁰⁸ TORRICELLA, Andrea, “La relación lenguaje-cuerpo-performatividad en la obra de Judith Butler: una cartografía”, *Estudios Feministas, Florianópolis*, vol. 25, n. 3, 2017, p. 234.

no puede reducirse a las distintas formas que adopta, ya que por debajo de su desarrollo y transmutación hay algo continuo [...]. Nunca nos encontramos con un cuerpo «crudo» o puro, ni siquiera en momentos extremos de placer o dolor [...]. Ambos pueden quebrar la forma, pero no por eso dejan de relacionarse con ella [...] el cuerpo y la forma discursiva a través de la cual se materializa son indisolubles, pero al mismo tiempo no se reducen uno al otro³⁰⁹.

Una vez expuesto, a grandes rasgos, el sustrato teórico de la teoría de la performatividad a través de una serie de obras escogidas, me gustaría profundizar en un conjunto de conceptos fundamentales que vertebran las tesis de Butler y que ya han ido apareciendo, de hecho, de un modo u otro en el recorrido “arqueológico” que acabamos de realizar. En particular, dado que mi investigación versa sobre las prácticas *drag*, me centraré en las teorías butlerianas acerca de la performatividad de género, obviando aquellas sobre el deseo o de otra índole. Aun a riesgo de simplificar, podríamos distinguir tres elementos clave en dichas teorías: la metalepsis, la citacionalidad y la iterabilidad, que a su vez están íntimamente relacionadas con el diálogo entre discurso/lenguaje/cultura y materialidad/cuerpo entretejidos por la temporalidad y que, según hemos visto, atraviesan el discurso de Butler. El término “metalepsis” designa una figura retórica que consiste en expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella. Por ejemplo, cuando pronunciamos la frase “Recuerda el juramento que me hiciste”, lo que queremos decir realmente es “Cúmplole”. Del mismo modo, cuando preguntamos “¿Tienes hora?”, la pregunta en realidad está funcionando como un ruego: “Dime qué hora tienes”. En el caso particular de la teoría de la performatividad, la metalepsis puede ser descrita como un conjunto de “a priori” de carácter cisheteronormativo socioculturalmente establecidos que conforman la cultura-lenguaje y, que lejos de cuestionarse, se entienden como una realidad-verdad de carácter monolítico. De esa forma, el sujeto se anticipa a una esencia de género: en palabras de la propia Butler, “la performatividad del género gira en torno a una metalepsis [...] [Es decir,] la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma”³¹⁰. O, lo que es lo mismo, “una expectativa que termina produciendo el fenómeno mismo que anticipa”³¹¹.

El segundo concepto, el de la “citacionalidad”, hunde sus raíces en la filosofía del lenguaje. Para Derrida, la citacionalidad es la esencia misma del uso del lenguaje: éste se estructura como una secuencia de citas y repeticiones (iterabilidad) de tal manera que,

³⁰⁹ BUTLER, 2008, *op. cit.*, p. 83.

³¹⁰ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p.17.

³¹¹ *Ibidem*.

según el pensador francés, todo tipo de lenguaje constituye su orden mediante la citacionalidad. Ésta constituye la enunciación de esa metalepsis que, en el caso del género, sería la expresión, en sus diferentes dimensiones, de cómo este se concibe hegemonícamente. En ese sentido, escribe Butler, “la encarnación del sexo sería una manera de «citar» la ley, pero no puede decirse que ni el sexo ni la ley existen antes que sus diversas encarnaciones y citas”³¹². La citacionalidad está muy ligada a la tercera de las tres nociones mencionadas: la iterabilidad. Para Derrida, “la posibilidad de repetir y, en consecuencia, de identificar las marcas, está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto, por todo usuario posible en general. Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general”³¹³. Por tanto, en lo que se refiere al género tal y como lo entiende Butler, la iterabilidad sería una repetición de las citas que refieren a la forma hegemónica y cisheteropatriarcal en la que se concibe socioculturalmente el género (metalepsis), contribuyendo así a su consolidación y perpetuación. Dice la autora al respecto: “[la performatividad no se presenta de forma aislada como] un acto único, sino [como] una repetición y un ritual que logra su efecto mediante la naturalización en el contexto de un cuerpo”³¹⁴. Por tanto, “toda significación se da dentro de la órbita de la obligación de repetir”³¹⁵ y es esta repetición del significante ficcional la que acaba por producir el significado: una identidad.

Asimismo, hay que señalar que estos significantes, ligados a la performance de género, se caracterizan por estar delimitados por normas que el sujeto no elige. De esta forma, la performatividad constituye un efecto del poder (al modo de los dispositivos disciplinarios analizados por Foucault), una fuerza normativa homogeneizadora que puede ligarse al concepto foucaultiano de la microfísica del poder. Ésta, según cabe recordar, se caracteriza por “su forma capilar de existir, [...] proceso por medio del cual el poder se mete en la misma piel de los individuos, invadiendo sus gestos, sus actitudes, sus discursos, sus experiencias, su vida cotidiana”³¹⁶. Por suerte, los cuerpos, como subrayaba Butler en *Cuerpos que importan*, nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización (reiteración del sometimiento) y dan, a veces, lugar a “lo insólito, lo incoherente, lo que queda fuera”, lo que “nos ayuda a entender que el mundo de categorización sexual que presuponemos es construido y que,

³¹² BUTLER, 2002, *op. cit.*, p. 164.

³¹³ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 356-357.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ BUTLER, 2007, *op. cit.* p. 282.

³¹⁶ FOUCAULT, 1987, *op. cit.*, p. 60.

de hecho, podría construirse de otra forma”³¹⁷. En esas fallas es donde reside, para Butler, el fundamento subversivo de la performatividad, ya que ésta nos “permite crear formas de resistencia a partir de los propios modos de sujeción, formas estratégicamente situadas en los cruces entre poder y contrapoder, discurso y contradiscurso”³¹⁸. Esta concepción de lo *drag* como contradiscurso será recogida, como veremos más adelante, por lxs artistas estudiadxs en el último capítulo de este trabajo.

1.2. La performatividad y lo queer: problematizando su “integración” en el ámbito institucional (la Universidad, el museo, galerías, ferias y festivales)

La publicación de *El género en disputa* y de *Cuerpos que importan* marcó un punto de inflexión importante en el paso de los enfoques estructuralistas a los postestructuralistas dentro del feminismo y los estudios LGBTI+. En la década siguiente, la teoría butleriana de la performatividad y la teoría *queer* en su conjunto también cobraron un papel fundamental en el campo de las instituciones artísticas. Esta asimilación institucional del pensamiento de Butler reavivó los debates en torno a la dicotomía activismo-academia/institución que, según vimos de forma tangencial en el capítulo primero, ya se habían producido de forma acuciante en la década de los setenta. Lo que se cuestionaba no era solo la eficacia y la posible capacidad desactivadora de estas políticas dentro del terreno universitario o institucional, sino el hecho de que este último parecía haberse apropiado de discursos y narraciones nacidos en el seno de la militancia y el activismo presentándolas casi como propios. En efecto, si bien es cierto que los textos de Butler y de otras pensadoras *queer* abrieron la posibilidad a la aparición de nuevas formas de política, favoreciendo debates intelectuales fructíferos, planteando un cuestionamiento radical en torno al sujeto político de las luchas feministas y enriqueciendo las derivas discursivas en diferentes ámbitos institucionales (y fuera de ellos), también lo es que, como sucede en todo proceso de “normalización”, se produjo en muchos casos una deformación, instrumentalización, desactivación o vaciamiento de algunos de sus elementos más interesantes.

Se explica así que, tres años después de haber acuñado el término “teoría *queer*”³¹⁹, la pensadora estadounidense Teresa de Lauretis decidiese dejar de utilizarlo,

³¹⁷ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 223.

³¹⁸ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Performatividad, género e identidad en la obra de Judith Butler*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2008, pp. 165-166.

³¹⁹ El término aparece por primera vez en el ámbito académico con su artículo “Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities” publicado en la revista *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* en 1991.

ya que consideraba que había sido cooptado por parte de las instituciones y el mercado. De igual modo, Sejo Carracosa y Fefa Vila escriben: “la «teoría *queer*» se convirtió en la «Teoría Queer», la etiqueta de un subcampo determinado de las prácticas académicas y posteriormente artísticas. Incluso los términos escandalosos y ofensivos como «maricón», «bollera», «tortillera» o «camionera» se convirtieron en respetables en su asociación con la «teoría»³²⁰321. Aun reconociendo el carácter problemático de la institucionalización de lo *queer*, creo también, no obstante, que hay que poner en valor, como escribe Teo Pardo, que las instituciones y el activismo se han nutrido recíprocamente: “desde la aparición de los estudios feministas y los estudios *queer* en las universidades, ha habido mucha producción teórica que ha influenciado en gran medida a los movimientos transfeministas, de la misma forma que los movimientos transfeministas han generado prácticas y producción teórica que la academia ha asumido. Esta relación bidireccional [(que de igual manera que veremos en el caso de los museos)] materializa la tensión entre la creación y la difusión de herramientas que nos permiten pensarnos, que nos dan posibilidades de existencia y la absorción de prácticas que, en espacios regulados, quedan vacías de potencia política”³²².

Como veíamos en el capítulo anterior, en los colectivos LGBTI+ revolucionarios de los años setenta se reclamó la etiqueta “gay” como un espacio de empoderamiento, pero se rechazaba la denominación *queer*. Recordemos, por ejemplo, la declaración realizada por miembros del GLF estadounidense en la revista *Come Out* el 21 de febrero de 1971: “no somos «*queers*» o «pervertidos» o «antinaturales» o «malvados»”³²³. Según Javier Sáez, habrá que esperar a 1990, durante la marcha del Orgullo Gay de Nueva York, para que aparezca por primera vez la palabra *queer* como una estrategia de apropiación y resignificación política³²⁴.

Aunque ese mismo año ya había organizado un *workshop* en Santa Cruz, California que llevaba el mismo nombre.

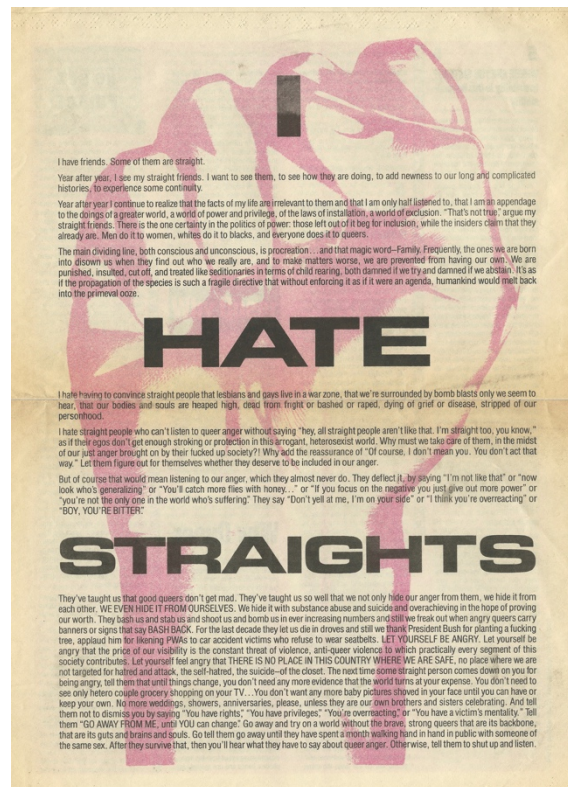
³²⁰ De todas formas, esto es matizable, ya que en castellano hay un problema de traducción con el término *queer* dado su carácter polisémico. De tal manera que, si dijésemos “teoría camionera” o “teoría bujarra” limitaríamos peligrosamente su significado, por lo que al mantener el nombre de *queer* en el mundo hispanohablante, no se produce ese desplazamiento ya que no posee de base un carácter subversivo enunciatorio.

³²¹ CARRASCOSA, Sejo & VILA NÚÑEZ, Fefa, “Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias” en VV.AA., *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005, p. 49.

³²² PARDO, Teo, “Disforias institucionales en las luchas transfeministas” en VV.AA., *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Navarra, Txalaparta, 2014, p. 171.

³²³ POWER, Lisa, *No Bath but Plenty of Bubbles: An Oral History of the Gay Liberation Front 1970-73*, London, Cassell, 1995, pp. 52-53.

³²⁴ “Era evidente que en ACT UP había un gran número de militantes transexuales, gays y lesbianas. Inspirado en gran parte por este tipo de activismo, surge en el verano de 1990 el grupo Queer Nation, durante una manifestación del Orgullo Gay de Nueva York reparten entre los manifestantes un panfleto



Queer Nation, *I hate Straights*, 1990.

Sin embargo, la idea generalizada, como veíamos antes, es que el término fue acuñado por Teresa de Lauretis en su famoso escrito “Queer Theory” de 1991 (cuando lo que ella en realidad hizo fue proponer el hacer una teoría de lo *queer*). Este ejemplo nos sugiere la rapidez sorprendente (y ciertamente sospechosa) con la que la institución académica y universitaria aceptó y asumió un pensamiento de corte crítico-radical y revolucionario como es el de lo *queer*. En la década de los ochenta, gracias al importante trabajo desarrollado por los estudios Gays y Lesbianos en el ámbito universitario (a pesar de su sesgo generalmente esencialista), un alto porcentaje de las universidades estadounidenses había incluido algún departamento o programa de “Estudios de la mujer”, que en la década de los 90 pasarían a denominarse de “Estudios de Género” o alguna variante en esa línea. Estos programas precursores de lo *queer* fueron impulsados en gran medida por profesores e investigadores de sociología o antropología³²⁵.

impreso a dos caras con un manifiesto titulado «¡Odio a los heteros!» («I hate straights!») y «¡Maricas, bollos, trans, leed esto!» («Queers, read this!»)” (SÁEZ, Javier, “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del SIDA a Foucault” en VV.AA, *Teoría Queer: Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p.69).

³²⁵ En lo que se refiere por su parte a la puesta en diálogo de la disciplina de la historia del arte y los estudios de género y/o feministas hay que nombrar a Linda Nochlin, Sutherland Harris, Rozsika Parker y Griselda Pollock; y en su relación con los estudios LGBTI+ y *queer* a Douglas Crimp, James M. Saslow, Thomas Waugh, Craig Owens, Jonathan David Katz, Whitney Davis, Christopher G. Reed y Richard Meyer.

En la década siguiente, y de forma muy veloz como señalábamos antes, las universidades empiezan a incorporar los discursos *queer*. Para Lee Edelman, lo que se produjo fue la asimilación de “una versión de política identitaria [que funciona] como [un] fetichismo posmoderno de la mercancía”³²⁶, un uso de lo *queer* como artefacto *chic*, que no solo se manifiesta en académicos “heteros”, sino que también es re-producido en esta línea por sujetos LGBTI+. Esta apropiación fetichista (que también tiene cabida, como veremos, en el ámbito del museo y las galerías, las ferias y festivales) ha llevado al campo académico a ignorar o minimizar que el origen de la teoría *queer* está íntimamente ligado al activismo militante que se había desarrollado en los setenta y ochenta. Así, según la activista y teórica Riki Wilchins, “la Universidad ha robado la teoría *queer* a las clases populares”³²⁷. En efecto, si la academia puede definirse como un conjunto de saberes regularizados y sistematizados, lo *queer* responde a un mecanismo de resistencia y subversión ante la normalización y la homogeneización que a ésta le son propios. Como escribe Manada de Lobxs en su libro *Foucault para encapuchadas*, “si pensamos que lo *queer* –no como teoría sino como praxis vital– sostenía una política radical derivada de [...] [una] postura anti-asimilacionista, [...] [caracterizándose por su] abrazo [...] [a] lo anormal y lo marginal [...] [,] ahora parece ser canonizado y absorbido mayormente por instituciones de conocimiento heterosexuales”³²⁸.

En definitiva, si bien, por una parte, llama la atención la rapidez con la que la academia cisheterocentrada ha absorbido y se ha apropiado de un conjunto de discursos anti-hegemónicos para desactivarlos y “legitimarlos”, por otra también es importante tener en consideración cómo un uso estratégico de lo *queer* dentro del marco académico (al igual que dentro del marco de las instituciones artísticas) puede llevar, aunque sea de una forma limitada, a una desestabilización y dislocación interesante y necesaria de los saberes instituidos. Esto significa velar por no convertir lo *queer* en una disciplina académica normativa e intentar incidir, ya sea parcialmente, en las lógicas y la estructuración que definen a estos espacios institucionales. Una propuesta interesante, en este sentido, es la que sugiere Lynda T. Johnston: “estos cuerpos disidentes –activistas y académicos que desafían los conocimientos, lugares y espacios hegemónicos– ponen el foco en los límites porosos entre lo académico, lo personal y la vida pública”³²⁹.

³²⁶ EDELMAN, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural theory*, New York, Routledge, 1994, p. 114.

³²⁷ WILCHINS, Riki, *Queer Theory, Gender Theory: An instant primer*, New York, Alyson Books, 2004, p. 21.

³²⁸ MANADA DE LOBXS, *Foucault para encapuchadas*, Argentina, Milena Caserola, 2014, p. 108.

³²⁹ T. JOHNSTON, Lynda, “Gender and sexuality II: Activism”, *Progress in Human Geography*, n. 1-9, 2016, p. 4.

Así, a pesar de los problemas que se plantean con la introducción de lo *queer* en la institución académica, es necesario, en mi opinión, ampliar la mirada y, amparados en esa porosidad, reconocer y poner en valor también los efectos de esa contaminación. Por ejemplo, es interesante explorar cómo dichos discursos han permitido (entre otras cosas) señalar las lógicas cisheteropatriarcales propias de la institución académico-universitaria y del conocimiento que de ella emana, así como dar visibilidad a discursos y a sujetos que quedaban fuera del “saber” que allí se produce. De este modo, la teoría *queer* (algo que ya venía haciendo el feminismo³³⁰) ha contribuido a dejar al descubierto, de alguna forma, el poder político presente en la academia mostrando cómo su “supuesta neutralidad y objetividad [...], [y] universalidad de sus conocimientos, sólo han sido válidos para los hombres de una raza, clase y cultura determinadas, reflejando así únicamente los valores de la masculinidad”³³¹. Por otro lado, también ha permitido que en el ámbito académico se dé voz a discursos subalternos y/o a individuos de los márgenes, que siempre habían quedado fuera del discurso científico o que aparecían de forma peyorativa y patologizante. También es importante subrayar, como apuntábamos antes con Teo Pardo, que esta contaminación entre el activismo y los discursos académicos ha sido mutua, actuando en ambos sentidos: según Pablo Pérez Navarro, “particularmente influyentes fueron los desarrollos del género en términos performativos, la apuesta por la proliferación genérica y por las políticas de coalición, por parte de Judith Butler, que llegaron a sintonizar de tal modo con el emergente activismo *queer* que los miembros de colectivos como *Queer Nation* reconocieron *El género en disputa* como una de sus más influyentes guías teóricas”³³².

En lo que respecta al segundo de los ámbitos institucionales que vamos a examinar, el de los museos, habría que recordar que éstos, como han mostrado Brian Wallis, Carol Duncan, Tony Bennett, Eilean Hooper-Greenhill o Douglas Crimp³³³, actúan “como un instrumento de reproducción social y cultural y espacios de gran

³³⁰ Como por ejemplo vimos con Monique Wittig en el anterior capítulo.

³³¹ LÓPEZ PENEDO, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Madrid, Egales, 2008, p. 101.

³³² PÉREZ NAVARRO, Pablo, “Activismo y disidencias QUEER”, *Cuadernos del Ateneo*, n. 26, 2009, p. 77.

³³³ Wallis Brian (“Black bodies, white science: Louis Agassiz’s slave daguerreotypes”, 2003), Carol Duncan (*Civilizing rituals: inside public art museums*, 1995), Tony Benett (*The birth of the museum: history, theory, politics*, 1995), Eilean Hooper-Greenhill (*The educational role of the museum*, 1994), y Douglas Crimp (*On the museum’s ruins*, 1993).

importancia para la producción y exposición del discurso³³⁴”³³⁵. En concreto, a lo largo de su historia, el museo –como el grueso de las instituciones sociales– ha tendido a reforzar las desigualdades y a invisibilizar las historias y las culturas de las minorías. Según observan Jonathan Katz y Anne Söll:

el desarrollo de exposiciones de temática sexual en museos de arte es un fenómeno relativamente reciente, que tan solo se remonta a principios de la década de 1980. Incluso hoy en día, las exposiciones *queer* son poco habituales –solo hemos contabilizado un total de menos de 50 en todo el mundo³³⁶– y en muchos países siguen siendo polémicas. Las exposiciones *queer* tienden a agruparse en torno a ciertas personas e instituciones, y están significativamente distribuidas de manera desigual en todo el mundo e incluso entre las diferentes regiones del mismo país³³⁷.

Para Katz, esta (relativa) invisibilidad responde a un intento por parte del mercado del arte y de las instituciones (algo que él sabe bien por su propia experiencia curatorial) de silenciar y censurar el “arte *queer*” y los discursos LGBTI+: “La censura es un elemento vital en el mundo museístico, es el sistema inmunológico que trabaja para mantener todo su cuerpo político libre de diferencia, la cual es en sí misma la enfermedad”³³⁸. Y añade: “El hecho es que solo los museos imprudentes censuran. Los más experimentados, y son la mayoría de ellos, censuran el arte mucho más frecuentemente, pero lo hacen mucho antes de que se cuelgue en las paredes [...] y se convierta en un espectáculo en la vida institucional. De tal manera que [esta clase de censura] está encubierta”³³⁹. En ese sentido, dar visibilidad y reconocimiento a las minorías en cuestiones de género, deseo y sexo debería convertirse en una premisa fundamental en la institución museística en sus diferentes variantes.

La mediadora cultural *queer* Margaret Middleton³⁴⁰, experta en públicos e

³³⁴ Contradiendo, como señala Marcelo Expósito, el idealismo estético de la Modernidad que lo concibe como un sitio neutral, apolítico y ahistórico donde las obras se reciben como en una suerte de estado de pureza.

³³⁵ STEORN, Patrik, “Queer in the museum. Methodological reflections on doing queer in museum collections”, *Lambda Nordica*, vol. 15, n. 3-4, 2010, p. 124.

³³⁶ De todas formas, cabe señalar –sin llegar a lo *queer*– que la realización de exposiciones en consonancia a la sexualidad en el ámbito museístico es un fenómeno bastante reciente que se remonta a principios de los años 80. En relación a la afirmación de Katz y Söll expuesta cabe preguntarse qué requisitos debe cumplir para ellos una exposición *queer*, ya que yo he localizado más de 100 exposiciones sobre cuestiones LGBTI+ y *queer* entre 1970 y 2019 a lo largo y ancho del globo (ver anexo de la página 367 a la 378).

³³⁷ KATZ, Jonathan & SÖLL, Anne, “Queer Exhibitions/Queer Curating”, *OnCurating (Queer Curating)*, n. 37, 2018, p. 3.

³³⁸ KATZ, Jonathan, “Queer Curating and Covert Censorship”, *OnCurating (Queer Curating)*, n. 37, 2018, p. 33.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Middleton presenta una larga carrera investigadora tanto como curadora como académica desarrollando diversas problemáticas sobre la inclusión de lo *queer* en el ámbito museístico. De sus textos cabe destacar: “The Queer-Inclusive Museum” en *Exhibition: A journal of exhibition theory & practice for museum professionals* de 2017.

inclusión, propone cuatro posibles líneas a seguir en la integración de lo *queer* dentro de la institución museística: la programación de eventos, seminarios, ciclos de temática *queer*; las exposiciones temporales; las narrativas *queer* que interpreten la colección permanente del museo³⁴¹; y, por último, un amplio compromiso por parte de la institución con la comunidad LGBTQ+. Asimismo, estas estrategias *queer* deberían servir también – como bien enfatiza la Swedish Exhibition Agency³⁴²– para “visibilizar las normas de género y sexualidad en los museos[, que] es tanto una cuestión de dar a todas las personas –independientemente de la orientación sexual, la identidad de género y las condiciones de vida–, la oportunidad de pensar cómo estas normas han cambiado y pueden cambiar, y cómo afectan a la sociedad y a todos y cada uno de nosotros como individuos”³⁴³.

Para otrxs autorxs, sin embargo, la potencialidad de lo *queer* en el museo no reside en “maquillar” la institución con temáticas *queer* sino en alterar, de forma más radical, los mecanismos discursivos y las funciones normativas de la máquina museística. De tal modo que, para Amy K. Levin, “*queerizar* un museo no significa simplemente añadir objetos vinculados (u obras hechas por) personas que se identifican como gays, lesbianas o bisexuales. Existe una tendencia perniciosa a representar estas poblaciones como monolíticas: generalmente blancas, de clase media o que tienen prácticas sexuales similares. La teoría *queer* trasciende el dualismo homosexual/heterosexual. [...] [Y, asimismo, hay que subrayar cómo el hecho de] *queerizar* un museo nos hace cuestionar cada aspecto de la institución”³⁴⁴. En este sentido, al igual que ocurría en el campo académico, el museo especialmente se puede convertir tanto en un lugar donde se señale de alguna forma el “poder heterotópico y soberano que se oculta tras la oscura transparencia del orden democrático”³⁴⁵, un espacio en el que la autoridad que le es propia pueda ser puesta al servicio de estructuras “más horizontales” de producción de saber, favoreciendo modalidades de actuación de carácter orgánico y rizomático³⁴⁶. Para finalizar esta pequeña reflexión sobre la relación entre el museo y las políticas *queer*, me

³⁴¹ Las narrativas *queer* pueden materializarse de muchas maneras. Una de ellas es la realización de tours, algo que ha cobrado especial auge en la institución museística internacional.

³⁴² Era una agencia gubernamental dependiente del Ministerio de Cultura de Suecia cuya tarea era promover el desarrollo y la cooperación en el campo de las exposiciones.

³⁴³ SWEDISH EXHIBITION AGENCY (RIKSUTSTÄLLNINGAR), *Museums and LGBTQ: An Analysis of How Museums and Other Exhibitors Can Highlight Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Perspectives*, Visby, iVisby Tryckeri AB, 2015, p. 22.

³⁴⁴ LEVIN, Amy K., “Unpacking Gender”, *Museum, Equality and Social Justice*, New York - London, Routledge, 2012, p. 158.

³⁴⁵ GROYS, Boris, “Politics of Installation”, *e-flux*, 2009. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>

³⁴⁶ Tomado del concepto de rizoma desarrollado por Deleuze y Guattari en su libro *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972) que se basa en la imagen de pensamiento del rizoma botánico que aprehende las multiplicidades.

gustaría recordar las preguntas que plantean Katz y Söll en su artículo “Queer Exhibitions/Queer Curating” (2018): “[Lo] «*Queer*» presenta un desafío al museo en tanto que entidad generadora y normalizadora de significado y cuestiona cómo pueden abordarse dichos asuntos en las prácticas museísticas que, generalmente, han reproducido y afianzado, de forma silenciosa e inadvertida, las estructuras y deseos heteronormativos. ¿Cómo las publicaciones *queer*, los curadores *queer*, y las exposiciones *queer* han agitado esto? ¿Cómo puede el deseo *queer* continuar haciéndolo? ¿Cómo parece que lo *queer* cambia en el museo?”³⁴⁷.



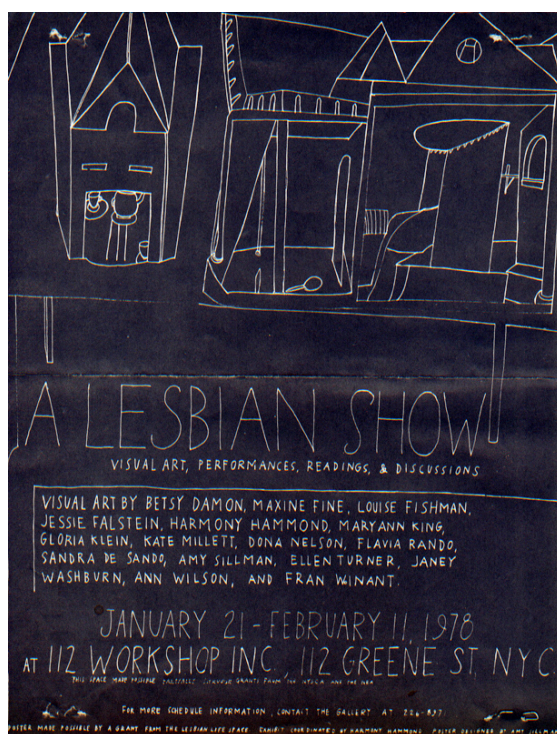
Jürgen Klauke, Transformer, 1973 en la exposición *Transformer, Aspekte der Travestie*, 1974.

A fin de ilustrar de forma concreta los retos y problemas políticos y metodológicos que implica la aplicación de lo *queer* al ámbito comisarial, me gustaría proponer un recorrido a través de algunas de las principales exposiciones de temática LGTBI+ y *queer* realizadas entre 1974 y 2001, especialmente en Estados Unidos. Una de las primeras muestras que, de forma precursora, puso en tela de juicio la construcción del género y el deseo fue *Transformer, Aspekte der Travestie*, comisariada por Jean-Christophe Ammann en el Kunstmuseum de Lucerna en 1974. El proyecto no solo planteaba una disolución muy interesante de campos como el de la música (David Bowie), el teatro (The Cockettes) o el arte (Pierre Molinier), sino que cuestionaba el *statu quo* del sistema sexo-género de múltiples formas. Como escribe Juan Vicente Aliaga en torno a la exposición, “las producciones fotográficas de substrato performativo de Katharina Sieverding, Pierre Molinier, Urs Lüthi, Jürgen Klauke fueron trabajos fascinantes en lo que tiene de inventiva de ropas, atuendos y experiencias eróticas que escapaban en su momento de la

³⁴⁷ KATZ & SÖLL, 2018, *op. cit.*, p. 2

restrictiva dualidad feminidad/masculinidad y que, en algunos casos (en otros no), rezumaban el influjo de la sofisticación del *glam-rock*³⁴⁸.

Ocho años después de esta primera exposición, Harmony Hammond organizó en el 112 Greene Street Workshop en Nueva York *A Lesbian Show*. Lejos de plantear una clase de sensibilidad lésbica en términos esencialistas³⁴⁹, la muestra presentaba una amplia gama de preocupaciones relacionadas con “cuestiones de rabia, de sentimiento de culpa, de ocultamiento, de clandestinidad, de salida del armario, de violencia personal y de responsabilidad política, [y] de auto-empoderamiento”³⁵⁰. La muestra no incluía representaciones lésbicas de carácter afectivo-sexual no solo por lo problemático que era mostrar explícitamente ese tipo de imágenes en aquella época, sino porque no quería reducir la categoría lesbiana a la cuestión del deseo ni alimentar la omnipresente mirada masculina.



Cartel de la exposición *A Lesbian Show* en 112 Greene Street Workshop, Nueva York, 1978.

³⁴⁸ ALIAGA, Juan Vicente, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, AKAL, Madrid, 2007, p. 178.

³⁴⁹ Katz plantea en el texto del que nos estamos sirviendo interrogantes del tipo: ¿qué es el “arte de mujeres”? ¿qué es el “arte latino”? y, por tanto, ¿qué es el “arte lésbico”? ¿el “arte gay”? Por tanto ¿hay una diferencia sustancial evidente entre el arte producido por artistas LGBTI+ de aquellos que no lo son? Y, si hay una suerte de esa mencionada “sensibilidad”, ¿cómo se manifiesta en la obra? La cuestión de la “sensibilidad” gay o lesbiana ha surgido continuamente en la historiografía de las exposiciones LGBTI+, en muestras como *GALAS* (1980) y *Extended Sensibilities* (1982) hasta *In A Different Light* (1993). Algo que por otro lado dominó en gran medida en la producción y en las exposiciones de arte de las mujeres en los años setenta y ochenta, que se vinculaban con una supuesta “sensibilidad femenina”. Esto de una sensibilidad identitaria ya fue planteado Harold Rosenberg en los años sesenta cuando se interrogaba: “¿Existe un arte judío?”.

³⁵⁰ KATZ & SÖLL, 2018, *op. cit.*, p. 54.

En 1982, Dan Cameron firma en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York la exposición *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*. Aunque, como expone Katz, tuvo el valor de ser “la primera exposición en un museo de Estados Unidos que reunió obras de artistas gays y lesbianas”³⁵¹, la mayoría de la crítica atacó la muestra (una de las más concurridas del New Museum hasta la fecha), tachándola de “apolítica, asexual e inocua”. Para muchxs de estxs críticxs, carecía de una estructura curatorial clara de tal modo que parecía más la reunión de grupo de obras de artistas que resultan ser homosexuales (o, en palabras de Cameron portadores de una “sensibilidad homosexual”) que una representación visual de la experiencia personal de la homosexualidad. Lo que subyacía a la idea de la “sensibilidad homosexual” planteada por Cameron era que, si un artista se identificaba como gay/lesbiana, esto se manifestaría de forma simbólica, metafórica o explícita en su obra.

La presencia de lo *drag* en la exposición se localizaba principalmente en las pinturas de Charley Brown y Lee Gordon y en los trabajos de Les Petites Bonbons que, a mi juicio, son los que presentan mayor interés de cara a los planteamientos sobre la subversión sexo-genérica que aquí nos ocupa. El grupo de artistas conceptuales de Wisconsin conocidos como Les Petites Bonbons³⁵², que dieron comienzo a su trayectoria con un comunicado por correspondencia a los miembros de la red internacional de arte y a la escena de activistas homosexuales de los Estados Unidos en el que se daban a conocer como un grupo musical que en realidad no existía, se presentaban bajo una estética *glam rock* como una banda abiertamente gay de guerrilleros culturales revolucionarios. En el comunicado se podía leer: “Somos gays y somos libres. Somos dulces, suaves y cremosos bombones. Pruébanos alguna vez”. Como apunta Lynda Frye Burnham “la identidad del grupo se convirtió en un vehículo para la síntesis del arte, la política y el sexo”³⁵³. Es interesante el juego que plantean en torno al uso de ficciones identitarias no sólo en cuestiones de género y deseo, sino de otras tantas, como el de profesiones, performativizando, por ejemplo, una banda de *glam rock* cuando ninguno de ellos sabía tocar un instrumento ni habían realizado ningún concierto, llegando así, por ejemplo, a formar vínculos personales con grandes representantes del estilo como David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed y Sylvester, entre otros. Sus propuestas apuntaban a un ejercicio calidoscópico de lo *queer* en base al simulacro.

³⁵¹ KATZ & SÖLL, 2018, *op. cit.*, p. 57.

³⁵² Conocidos en gran parte por el trabajo de Jerry Dreva y Robert Lambert también llamado Jerry y Bobby Bonbon, y quienes alcanzaron gran parte de su fama al manipular efectivamente los principales medios de comunicación.

³⁵³ BURNHAM, Linda Frye, “Have You Heard From Dreva?”, *High Performance*, vol. 3, n. 1, 1980, p. 21.



Les Petites Bonbons en la revista *High Performance*, vol. 3, n.1, 1980, p. 21.

Siete años después de la exposición de Cameron, Nan Goldin organizó una “polémica” muestra en la galería Artists Space de Nueva York. Bajo el título de *Witnesses: Against Our Vanishing*, la propuesta se centraba en la respuesta de los artistas neoyorquinos a la crisis del SIDA. Se trataba, en palabras de Goldin, de “un vehículo para explorar los efectos de la plaga con respecto a un grupo de artistas...”³⁵⁴. Entre los seleccionados –todos ellos amigos de Goldin–, se encontraban algunos seropositivos, otros ya fallecidos a causa del virus y otros tantos atravesados por el luto. David Wojnarowicz, que diez años después fallecería como consecuencia del SIDA, participó en el catálogo con un ensayo titulado “Post Cards from America: X-Rays from Hell”, que generó una gran controversia sobre la financiación federal de las artes y la censura. Wojnarowicz acusaba al senador conservador Jesse Helms, a la iglesia católica y a otros políticos derechistas por apoyar una legislación que, según el artista, favorecía a la propagación del SIDA al no contemplar programas de educación sobre prácticas sexuales seguras. El gobierno retiró inicialmente la financiación a la exposición de Goldin pero el

³⁵⁴ GOLDIN, Nan, “In the Valley of the Shadow” en *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, pp. 4-5.

debate y las protestas generados por esta decisión le obligaron a restaurar parcialmente la subvención. Un año antes, Janet Kardon había organizado *The Perfect Moment*, una retrospectiva itinerante³⁵⁵ sobre Robert Mapplethorpe³⁵⁶ que se presentó en el Institute of Contemporary Arts de Filadelfia y que también fue censurada. La muestra que había sido programada para aparecer en otros cinco museos en varias regiones del país, tampoco pudo ser mostrada en la Corcoran Gallery of Art de Washington, ya que éste decidió suspender la exposición para evitar la censura del gobierno (como respuesta, la propuesta fue acogida, a cambio, por la galería Washington Project for the Arts). Mientras que *Witnesses* se centraba sobre todo en la mirada del hombre blanco homosexual afectado por el VIH/SIDA, las fotografías de Mapplethorpe retrataban un abanico racial más variado así como de prácticas sexuales no normativas, ampliando y descentrando las concepciones hegemónicas de la sexualidad y el deseo.

Otra aportación que me gustaría subrayar es la muestra *Situation: Perspectives on Work by Lesbian and Gay Artists*, comisariada por Nayland Blake junto a Pam Gregg en 1991 en el New Langton Arts de San Francisco. Como señala Jesús Martínez Oliva, “[ésta se presenta como la] muestra bisagra entre el «arte gay» y las nuevas manifestaciones artísticas cercanas a la sensibilidad *queer* de los noventa”³⁵⁷. Cuatro años después, Blake comisarió junto a Lawrence Rinder la exposición *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* en The UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, y que ha sido considerada como una de las primeras exposiciones de gran envergadura dentro de esta temática. La propia Rinder la definía en los siguientes términos:

[la exposición] explora la resonancia de la experiencia gay y lesbiana en el arte estadounidense del siglo XX. [...] En estas poblaciones, [no sólo ha habido] una avalancha de trabajo en las artes visuales, sino que, especialmente en San Francisco, hay un palpable sentido de comunidad [...] estos artistas viven en un clima social generalmente hostil, en medio de la amenaza constante de “ataques a homosexuales” y de iniciativas legislativas proscriptivas y rodeados por la tragedia del SIDA. [Por tanto] se propone [aquí] [...] una exposición que

³⁵⁵ Institute of Contemporary Arts de Filadelfia (Pensilvania), Museum of Contemporary Art de Chicago (Illinois), Corcoran Gallery de Washington D.C. (donde fue suspendida y en su lugar se realizó en el Washington Project for the Arts), en el Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), en el University Art Museum de la Universidad de California en Berkeley (California), y en el Institute of Contemporary Art de Boston (Massachusetts).

³⁵⁶ Quien fallecería dos meses después de su finalización en marzo de 1989 por complicaciones asociadas al VIH/SIDA. La exposición estuvo en curso desde diciembre de 1988 hasta enero de 1989.

³⁵⁷ MARTÍNEZ OLIVA, Jesús, *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, CENDEAC, 2005, p. 201.

contribuya a reparar una parte de la amnesia cultural a la que [esta realidad] está expuesta en el mundo del arte³⁵⁸.

Aunque bien es cierto que cabe resaltar que, pese a que incorporaba el término *queer* en su título, había muy poca diversidad entre lxs artistas seleccionadxs: ochenta y dos eran hombres blancos, cincuenta artistas mujeres y menos de diez artistas racializados. Si esto no era ya lo suficientemente incoherente con las políticas *queer*, los comisarios además argumentaban que habían decidido servirse de esta etiqueta en lugar de la de gay y lesbiana porque esto les permitía incluir a artistas heterosexuales, ya que éstos también creaban obras de arte que “contribuyen al diálogo cultural tanto de las comunidades gays y lesbianas como de la cultura en su conjunto”³⁵⁹. Al alimón, la exposición recibió críticas contradictorias. Por ejemplo, Cecilia Dougherty calificó la muestra como “terriblemente fallida”. En su opinión, presentaba un conjunto de artistas y obras de arte fuera de contexto enmarcadas dentro de la categoría de lo *queer*, pero carentes de historias, intenciones o diálogos comunes. Por el contrario, David Bonetti quedó totalmente impresionado calificando el programa de innovador, por haber captado una “sensibilidad *queer*” en un momento de profundo cambio, con el advenimiento de la epidemia del SIDA y el surgimiento de una nueva generación politizada de artistas *queer*.



David Bowie, portada del disco *Aladdin Sane*, 1973.



Peter Hujar, *Candy Darling*, 1974.

La progresiva asimilación de las teorías de la performatividad y de los activismos LGBTI+ en el ámbito museístico conllevó una proliferación de “exposiciones *queer*”. En 2006, Frank Wagner y Julie Friedrich presentaron en el Museo Ludwig de Colonia *The*

³⁵⁸ RINDER, Lawrence, “An Introduction to In a Different Light” en *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco, City Lights Publishers, 1995, p. 6.

³⁵⁹ *Ibidem*.

Eighth Square: Gender, Life and Desire in Art Since 1960 que, como plantea Paweł Leszkowicz³⁶⁰, forjó una suerte de canon europeo occidental y americano del arte *queer*. El título de la muestra, de carácter bastante críptico, hacía referencia al momento en el que en el ajedrez un peón es capaz de llegar a la última fila opuesta a la suya de partida, lo que permite transformarse en cualquier otra pieza, que generalmente suele ser la de la reina. Paradójicamente, como señala Friedrich, “la idea inicial de nuestra exposición vino de un hombre muy hetero, Kasper König, director del Museo Ludwig de Colonia de 2000 a 2012 [...] [quien había leído] un número de la revista de arte alemana *Kunstforum International* sobre el tema «La mirada homoerótica» (Der homoreotische Blick) [...] [e] inmediatamente se dio cuenta de las grandes posibilidades que podía tener este tema”³⁶¹. Aunque el encargo inicial se planteó como una exposición sobre la homosexualidad, la propuesta se fue desplazando de una reflexión sobre las identidades gay y lesbiana hacia lo *queer*. La pluralidad de la exposición se articulaba –a través de la ingeniosa arquitectura expositiva del artista Eran Schaerf– en diez bloques temáticos: “Prelude”, “Establishing identity through de-sign”, “Sexy machismo”, “Accursed worlds”, “Transsexuality”, “Female to male to female”, “Friendships”, “AIDS, outsiders, discrimination”, “Portrait and identity” y “Places of desire”. La muestra pretendía, de esta forma, reflejar la pluralidad sexo-genérica, de deseo y de la sexualidad, a través de múltiples disciplinas y de autores más consolidados³⁶² junto a otros “recientes”. El catálogo contenía un ensayo de Judith Butler titulado “Transgénero y el espíritu de la revuelta”, una contribución muy personal de Douglas Crimp y algunos textos sobre la interpretación *queer* en el cine y la música³⁶³.

Conscientes de la importancia de la música³⁶⁴ en la configuración del género, el deseo y el sexo disidentes, los comisarios incluyeron, bajo la supervisión del músico y escritor Thomas Meinecke, un repertorio de cincuenta títulos de canciones que abarcaban desde la música disco de los años setenta hasta la actualidad (ABBA, Amanda Lear,

³⁶⁰ Leszkowicz, Paweł, “The power of queer curating in Eastern Europe” en Kivimaa, Katrin, *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn, TLU Press, 2012, p. 149.

³⁶¹ FRIEDRICH, Julia, “The Eighth Square: In Memory of Frank Wagner”, *OnCurating (Queer Curating)*, n. 37, 2018, p. 22.

³⁶² Dentro de este grupo de consolidados nos encontrábamos con clásicos y, particularmente, con aquellos que dejaban ver la predilección de Frank por el Pop Art: Gilbert & George, David Hockney, Jasper Johns, Ferdinand Kriwet, Robert Rauschenberg y, por supuesto, Andy Warhol.

³⁶³ Con las aportaciones de Diedrich Diederichsen, Harald Fricke, Julia Friedrich, Hanne Loreck, Thomas Meinecke, Eva Meyer, Cristina Nord y el propio Wagner.

³⁶⁴ Ciertos tipos de estilos musicales y la (contra)cultura generada con y a través de ellos ha sido una realidad central en la configuración de un laboratorio experimental de identidades disidentes sexo-genéricas. Contemplando la importancia de este aspecto, al final del capítulo analizaremos algunas manifestaciones que responden a estos presupuestos, surgidos entre los años 60 y 90 del siglo pasado.

Madonna, Patti Smith, Donna Summer, T-Rex, The Velvet Underground o X-Ray Spex, entre otros) y que estaban disponibles para ser escuchadas en una audioguía. Si bien la subversión sexo-genérica estaba presente en toda la exposición con propuestas en torno al travestismo, el disfraz y los juegos de género presentes en el arte de los últimos cincuenta años, principalmente destacaban las salas temáticas “Trans-sexuality” y “Female to Male to Female”, donde se mostraban trabajos de Daniela Comani, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie, Annette Frick, Aurora Reinhard o las ya por entonces clásicas Diane Arbus y Nan Goldin.



Wolfgang Tillmans, *Dunst I*, 2004 (izquierda).

Deborah Kass, *Altered Image #2*, 1994-1995 (derecha).

El mismo año, a 1.029,13 km del Museo Ludwig, se presentó el proyecto *Against Nature?*, comisariado por Petter Bøckman en el Natural History Museum en Oslo (Noruega). Basándose en el trabajo de los biólogos investigadores Bruce Bagemihl y Joan Roughgarden, la exposición abordaba el comportamiento homosexual³⁶⁵ en el reino animal a través de una selección de ejemplos de las 1500 especies en las que se ha observado este tipo de prácticas. A pesar de que se le puede reprochar su sesgo biológico, la muestra partió, como declara Petter Bockman, el zoólogo que colaboró en el montaje de la misma, de una necesidad política: “como las personas homosexuales a menudo se enfrentan al argumento de que su forma de vida va en contra de los principios de la naturaleza, pensamos que... como institución científica, podríamos al menos demostrar que esto no es cierto”³⁶⁶. De hecho, la idea surgió como consecuencia de las declaraciones de un ministro noruego en las que aseveraba el carácter antinatural de la homosexualidad.

³⁶⁵ A mi juicio, dentro de esta deriva biológica, hubiera sido interesante abordar también otras cuestiones como el hermafroditismo o el cambio de sexo que se encuentran presentes en la naturaleza en su extensión y, particularmente, en ciertas especies animales.

³⁶⁶ Declaración de Geir Einar Ellefsen Soeli en AFP, “Gay animals ‘come out’ in Oslo exhibition”, ABC, 2006. Disponible en: <https://www.abc.net.au/news/2006-10-28/gay-animals-come-out-in-oslo-exhibition/1296570>



Pareja de cisnes macho en *Against Nature?*, 2006.

Por su parte, el 30 de octubre de 2010, la National Portrait Gallery de Washington DC inauguró la primera exposición de arte LGBTI+ de gran relevancia financiada por el gobierno federal estadounidense: *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*. El hecho de que la exposición de arte se presentara en una institución federal y en cooperación con la renombrada, pero frecuentemente cautelosa, Smithsonian Institution³⁶⁷ se concibió a los ojos de muchos como un giro trascendental y un logro histórico. A pesar de que tuvo un gran éxito entre la crítica y el público, la muestra, comisariada por Jonathan Katz y David C. Ward, es conocida sobre todo por la polémica que le rodea: el 30 de noviembre, un mes después de su inauguración, *Hide/Seek* apareció en los titulares internacionales cuando el vídeo de David Wojnarowicz *A Fire in My Belly* (1987) fue retirado de la exposición como consecuencia de la presión de determinadas voces (entre las que figuraban los líderes del partido republicano, los integrantes de la Catholic League³⁶⁸ y los medios de comunicación conservadores) que condenaban el uso de la iconografía cristiana que se hacía en esta obra. Incluso después de la retirada del trabajo, los líderes republicanos amenazaron con recortar los fondos del Smithsonian si la exposición no se cerraba completamente. Las fundaciones privadas que habían contribuido a financiar el evento, anunciaron que no participarían en ningún proyecto futuro si se producía más actos de censura. Como suele ocurrir, a pesar de suscitar acalorados debates, el suceso aumentó la visibilidad tanto de la obra de Wojnarowicz

³⁶⁷ Creado en 1846, el Smithsonian es una entidad federal financiada por una combinación de fondos federales, donaciones privadas y fondos fiduciarios.

³⁶⁸ La Liga Católica por los Derechos Religiosos y Civiles, ampliamente conocida como La Liga Católica, es una organización estadounidense sin ánimo de lucro cuyo objetivo es defender a la Iglesia Católica y a los católicos en general de todo aquello que a su juicio atenta contra los valores que defienden.

como de la exposición en su conjunto, atrayendo a nuevas audiencias de todo el país y favoreciendo la itinerancia de la muestra³⁶⁹.

De todas formas, parece que los comisarios ya habían previsto que se produjesen actos de censura ya que, como cuenta Katz, se evitó voluntariamente utilizar términos como “lesbiana”, “gay” o “*queer*” en el título de la exposición para intentar esquivar represalias inmediatas. Paradójicamente, el discurso comisarial resultaba bastante simplista y *naïf*, si lo consideramos desde la perspectiva de la teoría *queer*, ya que parecía basarse en la contraposición entre estar “dentro o fuera del armario”, como puede inferirse del título elegido, “Hide and Seek”, extraído de un poema de Kay Ryan (1945). Como subrayara Ariel Goldberg, aunque en el contexto de una institución como la National Portrait Gallery fuese una propuesta arriesgada, “la muestra fue comisariada por dos hombres blancos, y presentó una abrumadora mayoría de artistas y temas gays masculinos. En 2010, *Hide/Seek* no representaba nada «nuevo» ni histórico fuera de sus tenues muros gubernamentales (...) Fue un récord sólo en términos de cuántos dólares recaudaron para su financiación”³⁷⁰.



Berenice Abbott,
Janet Flanner, 1927.

Como he intentado mostrar, la aparición del VIH/SIDA, con sus efectos físicos y psicológicos, así como las políticas represoras y estigmatizantes de la era Reagan-

³⁶⁹ Los Angeles, Tacoma Art Museum, The Bronx Museum of the Arts, y, finalmente, en el Alphawood Foundation de Chicago.

³⁷⁰ GOLDBERG, Ariel, *The estrangement principle*, New York, Nightboat Books, 2016, p. 38.

Thatcher³⁷¹ provocaron el surgimiento de una serie de movimientos activistas como fueron ACT UP y la Queer Nation que, a su vez, fueron fundamentales en el emerger y la constitución de lo *queer*. En el 2016, casi treinta y cinco años después del comienzo de la epidemia, Jonathan David Katz y Rock Hushka presentaban en el Tacoma Art Museum la que sería la primera muestra de su proyecto “Art AIDS America”, planteada como la muestra más completa hasta el momento sobre el impacto del SIDA en el territorio norteamericano (como puede deducirse de la pretenciosa elección del título). Según escribe Katz, “El SIDA cambió fundamentalmente el arte americano, rehaciendo sus estrategias comunicativas, su mercado, su contenido emocional y –no menos importante– sus posibilidades políticas. Pero hemos reprimido el papel del SIDA en la creación de la cultura estadounidense contemporánea, al igual que hemos reprimido el papel del SIDA en todos los demás aspectos de nuestras vidas. Esta exposición pone de relieve la fuerza con la que una plaga que aún nos acompaña nos ha transformado. [...] *Art AIDS America* crea espacios para el duelo y la pérdida, sí, pero también para la ira y la alegría, para la resistencia política y el humor, para el horror y el erotismo”³⁷². En efecto, durante las décadas de 1980 y 1990, se había prohibido a cualquier museo de Estados Unidos que recibiera financiación federal exhibir obras que hicieran referencia explícita a la homosexualidad o al SIDA, debido a un estatuto legal redactado por el entonces senador republicano de Carolina del Norte, Jesse Helms³⁷³.

Si bien la iniciativa de Katz y Hushka fue necesaria y loable, ya que incluso a día de hoy las exposiciones a gran escala sobre la epidemia siguen siendo escasas, cabe preguntarse al respecto: ¿podemos hablar de la exposición como una representación de un “Art AIDS America”? Parece que Katz no aprendió de los reproches que había recibido seis años antes tras inaugurar *Hide/Seek*. La muestra fue criticada fuertemente por su falta de diversidad racial: sólo 5 de los 107 artistas presentes eran artistas de color (y entre ellos, sólo uno, Kia Labeija, era una mujer), algo realmente sangrante si tenemos

³⁷¹ “Cuando el SIDA aparece en los EE.UU. se hablaba de las cuatro haches: Haití, la cuestión de África, lo no blanco; *Hure*, es decir, la cuestión del trabajo sexual y la prostitución; la cuestión de la Hemofilia, es decir, la cuestión de la diferencia o la discapacidad, la cuestión de las taras congénitas y de los usuarios de droga; y la ya citada homosexualidad” (PRECIADO, Paul B., “The Somapolitical Revolution to Come”, Conferencia en el Sicilia Queer Filmfest, 2015).

³⁷² ART AIDS AMERICA... “Art AIDS America: Groundbreaking Exhibition Debuts at Tacoma Art Museum on October 3”, *Tacoma Art Museum*, 2015. Disponible en: https://www.tacomaartmuseum.org/wp-content/uploads/2014/11/MEDIA-RELEASE-Art-AIDS-America_July-15-update-7_22.pdf

³⁷³ Cabe destacar el siguiente artículo de Richard Meyer en la revista *October* sobre las guerras culturales de finales de los ochenta y principios de los noventa en las que Jesse Helms tuvo un papel activo y que, asimismo, enfatiza las cuestiones de la homosexualidad y el SIDA: MEYER, Richard, “The Jesse Helms Theory of Art”, *October*, vol. 104, 2003, pp. 131-148.

en cuenta, tal y como informa el Centro para el Control de Enfermedades, que los afroamericanos enfrentan la mayor cantidad de nuevos diagnósticos de VIH por año y constituyen el mayor número de personas a las que se les ha diagnosticado SIDA. La propia Labeiija admitía lo terrible que encontraba tanto ser la única persona racializada en la exposición como la única mujer seropositiva teniendo en cuenta los diez años que los comisarios llevaban preparándola. Katz, por su parte, se defendió con los siguientes argumentos: “he hablado con historiadores del arte afroamericano y me explicaron que ya era difícil ser un artista negro, pero ¿un artista negro, gay, con SIDA? Por lo tanto, no es que la muestra fuera poco representativa, sino que los artistas eran difíciles de encontrar”³⁷⁴. ¿Podemos entonces volver a hablar aquí de negligencia curatorial o de racismo? ¿O bien de ambas cosas? ¿Quién puede contar la historia del SIDA?



Kia Labeiija, *Kia and Mommy*, 2014.

En la segunda muestra de *Art AIDS America*, que tuvo lugar en el Zuckerman Museum of Art de Georgia, se trató de responder a las críticas agregando siete obras de artistas racializados, entre los que estaban Marlon Riggs, Whitfield Lovell, William Downs y Bethany Joy Collins. Asimismo, se encargó un video en el que Labeiija y la curadora Sur Rodney discutían sobre sus experiencias con el racismo en las artes. Las protestas generadas por la primera versión de la exposición iban más allá de ese caso concreto, ya que era una forma de señalar el racismo estructural presente en el mundo del arte y en la sociedad. Resultando que durante el año de itinerancia de *Art AIDS America* (2016-17) fueran incorporando una perspectiva más interseccional y *queerizando* paulatinamente la exposición.

³⁷⁴ HAZEL, Tempestt, “When the End is the Beginning: Art AIDS America”, *Sixty Inches From Center*, 2017 en <http://sixtyinchesfromcenter.org/when-the-end-is-the-beginning-art-aids-america/>

Aunque, como hemos podido ver, los museos no son ajenos a las lógicas del sistema económico capitalista (dejando ver con sus dinámicas su “ideario” discriminatorio), éstas se perciben aún más claramente en espacios directamente ligados al mercado como las galerías, las ferias y los festivales de arte. Según los expertos en mercadotecnia James F. Engel, Henry F. Fiorillo y Murray A. Cayley³⁷⁵, desde mediados de los años sesenta, en Estados Unidos se ha producido un cambio documentado en las prácticas de comercialización, que ha pasado de centrarse en el mercado general o de masas a incluir nichos de mercado más especializados. En relación al tema que nos ocupa, estas tendencias derivaron en el surgimiento del llamado capitalismo rosa, cuyo principal público objetivo es el formado por hombres homosexuales (gays) blancos, cisgénero, de clase media y que viven en la ciudad³⁷⁶. El capitalismo rosa³⁷⁷ se puede rastrear en una variedad de actividades económicas como las prácticas de marketing corporativo, los bares o en clubes nocturnos. Como apuntan la economista Amaia Orozco y la socióloga Sara Lafuente en su texto “Economía y (Trans)feminismo. Retazos de un encuentro”, el capitalismo tiene la capacidad de “integrar cualquier diferencia siempre que pueda hacer negocio con ella”³⁷⁸. En otras palabras, el capitalismo carece de ideología y, si podemos decir que posee alguna, es aquella que defiende casi cualquier cosa siempre que se obtenga una retribución económica.

Estas dinámicas son extrapolables al mercado del arte. Como observa Heather Mclean en su artículo “Regulating and resisting queer creativity: Community-engaged arts practice in the neoliberal city”, múltiples “críticas feministas y *queer* sostienen que, a medida que las organizaciones artísticas, los mecenas y las empresas patrocinadoras buscan atraer inversiones y crear redes a través de los festivales, [galerías, ferias y demás eventos], tienden a programar propuestas seguras y favorables al mercado de la diversidad *queer* y étnica[,] [...] [evitando que se den] intervenciones artísticas *queer* politizadas”³⁷⁹. En lo que respecta particularmente a las galerías, hay que señalar que en el noventa por ciento de los casos éstas constituyen espacios destinados al comercio, donde prima el

³⁷⁵ ENGEL, James, F. FIORILLO, Henry, & CAYLEY, Murray A., *Market segmentation; concepts and applications*, Michigan, Holt, Rinehart and Winston, 1972.

³⁷⁶ Una imagen representativa sobre la configuración de una iconografía homonormativa-capitalista sería la del desfile del orgullo gay, abarrotada de marcas y sponsors junto a las que marchan hombres musculosos u osos velludos que, aunque lleven algo de *glitter*, no dejan de performativizar una masculinidad hegemónica, ya sea en su *acting* o a través de la propia carnalidad de sus cuerpos.

³⁷⁷ Es curioso señalar como coincide el surgimiento y expansión de la Teoría *Queer* en el ámbito institucional con el de la emergencia del mercado gay.

³⁷⁸ OROZCO, Amaia & LAFUENTE, Sara, “Economía y (Trans)feminismo. Retazos de un encuentro” en VV.AA., *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Nafarroa, Txalaparta, 2014, p. 99.

³⁷⁹ MCLEAN, Heather, “Regulating and resisting queer creativity: Community-engaged arts practice in the neoliberal city”, *Urban Studies*, vol. 55, n.16, 2018, p. 2.

carácter de mercancía de la obra artística. Asimismo, la galería de arte —a través del galerista o el marchante como difusor y promotor— se presenta como uno de los principales legitimadores de la creación artística: aunque se circunscriben, en general, al ámbito territorial donde se encuentra radicada, su existencia se amplía por medio de ferias y otros recursos, que van desde la publicidad hasta la participación de los artistas que representa en muestras institucionales. Ciertamente es que también una minoría de galerías, en muchas ocasiones vinculadas al *underground* y/o a agendas alternativas, que se apoyan en subvenciones del Estado y que no buscan obtener un beneficio económico, muestran generalmente propuestas más arriesgadas como pueden ser las de carácter *queer*.

Como hemos visto, el capitalismo no es un sistema vertical y monolítico sino fluido y mutable, a-ideológico y marcado por una serie de alianzas imprevisibles, ofreciendo tanto la posibilidad de que se generen grietas o resistencias en/al mismo como que éste acabe por deglutirlas. Pero es precisamente por ello por lo que considero que es necesario que los discursos y metodologías *queer*, aun con limitaciones, cobren presencia tanto en las galerías comerciales cuanto en las alternativas. Más que negarnos en bloque a la presencia de lo *queer* en el ámbito galerístico, me parece más útil interrogarnos acerca de la forma en que ha de hacerse efectiva esa presencia y las contradicciones que implica. Ciertamente es que a pesar de que el capitalismo neoliberal parezca mostrar su abrazo y su defensa a/por la diversidad, en realidad se trata, en la mayor parte de los casos, de una diversidad desactivada para ser vendible y comercializada e instada a adquirir parámetros normalizadores y homogeneizantes. ¿Cómo reelaborar el discurso de la sexualidad desde lo *queer* en el marco neoliberal actual? Para que las estrategias performativas puedan ser subversivas, puedan resistirse a la normalización, tienen que explorar al máximo esa fluidez, esa capacidad de reinvención y esa mutabilidad constante características de lo *queer*: como escribe Susana López Penedo, “(...) una vez que lo *queer* entra en la lógica del mercado entra en una contradicción con sus mismos fundamentos. La Teoría *Queer* promueve la diferencia hasta el infinito, la existencia permanente de lo «otro» que nunca es igual, el cambio constante. Sin embargo, la lógica del consumo no puede operar en esta dinámica de cambio continuo, el mercado necesita uniformizar para poder llegar a una audiencia determinada, a un nicho de mercado”³⁸⁰.

A pesar de la orientación del mundo galerístico hacia la lógica hegemónica del mercado, también es un entorno en el que pueden producirse grietas y fisuras, sobre todo —como aludíamos— en las galerías del entorno más alternativo o independiente. Así lo

³⁸⁰ LÓPEZ PENEDO, 2008, *op. cit.*, p. 269.

vimos por ejemplo con el caso de la exposición *Witnesses: Against Our Vanishing* (1989) comisariada por Nan Goldin en la galería Artists Space de Nueva York. Fundada en 1972 por Irving Sandler y Trudie Grace, Artists Space es una galería de arte y organización artística sin fines de lucro que puede llevar a cabo sus propuestas “alternativas” gracias a la financiación que recibe por parte del Consejo de las Artes del Estado de Nueva York (NYSCA). Conocida por su participación histórica en diálogos críticos hacia la institución y por su compromiso con el antirracismo y la crisis del SIDA, se caracteriza por proporcionar una estructura de apoyo para artistas jóvenes y emergentes.

Otro ejemplo bastante posterior y con diferentes características es la Milch Gallery, fundada Por Sarah Staton y Lawren Maben en 1990, que se convirtió en un punto de encuentro entre la escena “underground” *queer* de Londres y la generación de artistas que se graduaron en Goldsmiths. Su objetivo era mostrar trabajos que no se veían habitualmente en los museos y galerías comerciales y se mantenía a través de subvenciones sin realizar ventas. El 1 de junio de 1990 se inauguró la primera exposición realizada en este espacio, que llevaba por título “Peace Love and Anarchy = Freedom and Fun Forever”. Ese mismo año tuvo lugar también una muestra individual del artista pakistaní Hamad Butt que presentó, entre otras, la instalación *Transmission* y la serie *Familiars* (I, II y III), en las que reflexionaba sobre las aprensiones causadas por la propagación del SIDA. En 1992 el artista Nayland Blake, comisario, según vimos, de una de las exposiciones *queer* de referencia, *In a Different Light*, realizó allí una residencia y una exposición individual. La galería también colaboró con la realización de las primeras ediciones de la fiesta FIST organizadas por el club homónimo, considerado uno de los locales líderes del *fetish* en Londres, donde Ron Athey participó con algunas de sus acciones. En los últimos años, podemos encontrarnos con galerías que no solo acogen “arte *queer*” entre sus muros, sino que utilizan esta etiqueta para autodenominarse, como por ejemplo la galería Queer Thoughts, fundada en 2012 en Nueva York por Luis Miguel Bendaña y Sam Lipp, o la galería SUM de Vancouver, que se define como “la única galería de arte visual *queer* de Canadá y una de las pocas en todo el mundo”.

En lo que respecta a las ferias de arte, hay que señalar que, aunque en su mayoría cuentan con ingresos o apoyos provenientes del Estado, la mayor parte de sus ingresos la aportan las galerías: como señala Julia Halperin, “el costo base de un *stand* en la sección principal de una feria oscila entre 50,400 y 100,800 dólares, dependiendo del tamaño”³⁸¹.

³⁸¹ HALPERIN, Julia, “Art-Fair Economics: Why Small Galleries Do Art Fairs Even When They Don’t Make Money”, *artnet News*, 2017. Disponible en: <https://news.artnet.com/market/art-fair-economics-small-galleries-gamble-989555>

El número de ferias de arte a nivel global ha ido aumentando progresivamente, aunque los expertos auguran que se estabilizará: siempre según Julia Halperin, “pasaron de 55 en todo el mundo en 2000 a por lo menos 180 en 2014, según el informe sobre el mercado del arte de la TEFAF de 2015”³⁸². Entre las consideradas más significativas a nivel internacional, podría citar la feria Armory (Nueva York), que tiene lugar en marzo, TEFAF Maastricht (Países Bajos) en marzo, Basilea (Suiza) en junio, Frieze (Londres) en octubre y Miami Basilea (Miami) en diciembre.

Si decíamos que las galerías tienen un papel importante en la difusión de las tendencias artísticas, las ferias de arte son espacios legitimadores de la creación artística contemporánea a gran escala. Muchas de ellas no se limitan a agrupar galerías, sino que incluyen, sobre todo en los últimos años, muestras comisariadas, tomando prestados así elementos de la Bienal tradicional. Como es de esperar, las galerías sin ánimo de lucro o los también llamados espacios públicos, a diferencia de las galerías comerciales, no asisten a ferias de arte. De ahí que lo que podríamos denominar “arte *queer*” tenga poca presencia en este tipo de eventos, aunque también es cierto que ha ido incrementándose en los últimos años.

Los festivales de “arte *queer*”, cuyos primeros ejemplos datan de la década de 1990, han empezado a proliferar a principios de siglo XXI, especialmente en el Reino Unido, Estados Unidos y Canadá. De una forma similar a lo que ocurría con las galerías, los festivales varían en función de la manera en la que se financian: no es lo mismo un festival autogestionado, como el Off pride festival realizado en Zurich en 2011, que otros que se nutren de subvenciones culturales del Estado o entidades institucionales, como es el caso del Queer Up North de Manchester, o que se sirven de *sponsors* como Coca-Cola u otras grandes corporaciones. De todos modos, hay que aclarar que en la mayoría de los casos beben de fuentes de financiación híbridas. Entre los múltiples festivales *queer* dedicados de forma exclusiva o casi exclusiva al arte, cabe destacar, además de los mencionados el National Queer Arts Festival en San Francisco (1998), el Outburst en Belfast (2006), el Gaywise LGBT Arts Festival de Londres (2007). El Antwerp Queer Arts en Amberes (2014) o el And What? Queer Arts Festival en Londres (2016).

En la literatura especializada sobre este tipo de festivales, podemos encontramos opiniones contrapuestas, que reflejan tanto el potencial como las contradicciones de este tipo de iniciativas. Por ejemplo, Heather McLean apunta que estos “festivales ponen en escena [...] como espacios de cosmopolitismo estético eventos que promueven

³⁸² *Ibidem*.

encuentros superficiales con la diversidad, el multiculturalismo y la política urbana³⁸³. Y añade cómo “la homonormatividad hegemónica [...] [presente en estos espacios] potencia el valor de subjetividades *queer* que prometen atraer a la gente «emocional, libidinal y eróticamente» hacia «los espejismos de seguridad e inclusión del capitalismo global»”³⁸⁴. En definitiva, para la autora, estos festivales son ante todo “eventos «normalizadores» [...] aceptables para la corriente dominante”³⁸⁵ y basados en “políticas de la diversidad o de la inclusión promovidas por los Estados neoliberales y las actuales tendencias del capitalismo que hacen de la diferencia un objeto del mercado”³⁸⁶. Por el contrario, Stephen Greer dice que “el desarrollo de los festivales de arte *queer* puede entenderse en términos de una práctica cada vez más reflexiva, consciente de sus propios actos de selección y exclusión, y de las relaciones de colaboración y complicidad de las que dependen”³⁸⁷. Asimismo, Sanja Kajinić apunta que “los festivales *queer* incitan a repensar los significados y prácticas de las formas hegemónicas de arte y cultura”³⁸⁸. La propia Heather McLean reconoce que, independientemente de los problemas que a su juicio plantean, “las intervenciones politizadas de las artes *queer* también pueden ofrecer espacios para contrapúblicos temporales y «abiertamente antiasimilacionistas»”³⁸⁹.

Esto nos lleva a interrogarnos sobre la propia pertinencia de la etiqueta “arte *queer*”. Por una parte, como se ha señalado ya, las prácticas artísticas denominadas como *queer* pueden ayudar a transgredir perspectivas estáticas y normativas para subvertir su impacto limitante, o incluso perjudicial, sobre los contruidos como Otro, condenados al margen de la norma. No obstante, hay que reconocer también que, como ocurría con la propia teoría *queer*, el marchamo “arte *queer*” ha empezado a ser utilizado por comisarios, artistas, editores como una especie de marca. Como escribe Ariel Goldberg, “cuando los textos de las salas, los comunicados de prensa y las declaraciones de los artistas están plagados de la palabra «*queer*», empiezo a sospechar de lo que la palabra está tratando de decir, como si la palabra funcionara temporalmente como una herramienta de evaluación. La palabra «*queer*» pierde fácilmente su potencia cuando se

³⁸³ MCLEAN, 2018, *op. cit.*, p. 5.

³⁸⁴ *Íbidem*.

³⁸⁵ GREER, Stephen, *Contemporary british queer performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 194.

³⁸⁶ VIDAL-ORTIZ, Salvador, VITERI, María Amelia & SERRANO AMAYA, José Fernando, “Resignificaciones, Prácticas y Políticas Queer en América Latina: Otra Agenda de Cambio Social”, *Nómaditas*, n. 41, 2014, p. 41.

³⁸⁷ GREER, Stephen, 2012, *op. cit.*, p. 194.

³⁸⁸ KAJINIĆ, Sanja, *Subversive visibility between art and activism: Post-Yugoslav negotiations of queer art*, Budapest, 2013, p. 59.

³⁸⁹ MCLEAN, 2018, *op. cit.*, p. 5.

usa de manera reiterativa. ¿De qué manera puede persistir el lenguaje como «radical» cuando se utiliza rutinariamente de una forma previsible?»³⁹⁰. ¿Hasta qué punto cabe pensar que lo *queer*, que nació precisamente para luchar contra las etiquetas y las categorías y resistirse a la comercialización de lo gay como base de consumo, ha sido canonizado y absorbido por las instituciones y el mercado?

2.2. Algunas notas a propósito de la Ciber-Era y sobre las políticas *drag* que de internet van al cuerpo

Como vengo repitiendo a lo largo del texto, he denominado a lxs artistas estudiadxs en esta tesis “herederxs de Butler”, porque la mayor parte de ellxs han incorporado lo *queer* y, concretamente, la manifestación *drag* de la teoría de la performatividad a través de la presencia del pensamiento de la autora estadounidense en el ámbito universitario (grados, másteres, cursos...), museístico (exposiciones, conferencias, talleres...) o galerístico (aunque en menor grado, como hemos observado). Pero sin duda, para lxs creadorxs en los que me centro (nacidxs entre 1984 y 1989, a excepción de Lukas Avendaño, que vino al mundo en 1977), Internet ha sido el espacio de divulgación por excelencia de las teorías butlerianas en sus diferentes variantes.



Jeffree Star & Trixie Mattel en el canal de Youtube de Star, 2018.

Por una parte, es necesario señalar que el ciberespacio no ha sido inmune, evidentemente, a los procesos de banalización y mercantilización de lo *queer* que hemos detectado en los ámbitos analizados anteriormente. No obstante, al mismo tiempo, hay que reconocer que las nuevas tecnologías de la comunicación presentan algunas características especialmente interesantes como plataforma de difusión y producción de

³⁹⁰ GOLDBERG, 2016, *op. cit.*, p. 41.

prácticas de subversión sexo-genérica. En primer lugar, nos ofrecen una enorme pluralidad de vías para acercarnos al concepto de performatividad de género, desde textos eruditos hasta conversaciones coloquiales, *bestsellers*, música experimental, programas de radio religiosos, películas taquilleras o videos de consejos de maquillaje y, en numerosas ocasiones, con una hibridación entre las diferentes categorías citadas. En lo tocante a la presencia de lo *drag* en diferentes fuentes visuales podemos afirmar en general que, si el cine y los videoclips eran los referentes principales para los sujetos de mayor edad, para la gente más joven ese lugar ha pasado a estar ocupado por los *reality shows*³⁹¹, los canales de Youtube y los perfiles de Instagram (sin obviar la presencia de los primeros, consumidos fundamentalmente a través de Internet).

En cualquier caso, quizá lo más interesante es analizar cómo estas fuentes visuales son apropiadas por diferentes sujetos para la encarnación de performatividades *drag* diversas. En efecto, es importante subrayar que Internet se presenta como un medio bidireccional de recepción y generación de identidades. Como apunta Stephanie Schnurr, “la comunicación desempeña un papel crucial en los procesos de establecimiento y perpetuación de la identidad de una sociedad: es a través de la comunicación a través de diversos canales como se crean las identidades y se presentan a diferentes públicos”³⁹². En particular, Youtube, creado en 2005, e Instagram, en 2010, cumplen a este respecto un papel central: como señala Katie Rogers, “muchas de las [...] [nuevas reinas] han aprendido su *drag* no de otras reinas a lo largo de los años, sino a través de tutoriales de YouTube”³⁹³. O, como sostiene Farrier en el libro *Queer Dramaturgies*: “los artistas *drag* pueden encontrar a sus «madres» *drag* en YouTube en vez de en un pub local”³⁹⁴.

A diferencia de las férreas restricciones cisheteronormativo-capitalistas que operan –con sus diferencias– en los museos, las galerías, las ferias o los festivales, el ciberespacio, por su propia naturaleza, permite una libertad notablemente mayor, ya que establecer un control centralizado y global de Internet es extremadamente difícil, si no imposible. Otro aspecto novedoso de las nuevas tecnologías de la comunicación es que

³⁹¹ Sin lugar a dudas el reality que ha tenido mayor repercusión en la mainstreamización de lo *drag* ha sido el programa “RuPaul’s Drag Race” dirigido por la famosa *drag* californiana RuPaul y que tuvo su primera emisión en 2009, planteándose en cada edición como la búsqueda de la siguiente superestrella *drag* de los EE.UU.

³⁹² SCHNURR, Stephanie, *Exploring Professional Communication: Language in Action*, Londres & Nueva York, Routledge, 2013, p. 104.

³⁹³ ROGERS, Katie, “RuPaul: Drag Race «has exactly the effect we thought it might have»”, *The Guardian*, 2014. Disponible en: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/feb/24/rupaul-drag-race-lgbt-impact-pop-culture-tv>

³⁹⁴ CAMPBELL, Alyson & FARRIER, Stephen, *Queer Dramaturgies. International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 10

permiten una interconexión humana a escala global, favoreciendo la formación de comunidades imaginarias³⁹⁵ basadas no tanto en “en la geografía sino en el interés compartido”, como observa el investigador Andrew Corbett³⁹⁶. Para las personas pertenecientes a grupos minoritarios, estas comunidades *online* resultan especialmente valiosas ya que les permiten trascender las dificultades que pueden tener en el mundo físico para entrar en contacto con gente como ellxs. En ese sentido, como apuntaba en la introducción, Internet ha sido no solo un canal fundamental para que yo mismo, como investigador, pudiera entrar en contacto con lxs artistas que estudio en esta tesis, sino para que ellxs mismxs entraran en contacto entre sí, reconociéndose como parte de esa Conspiración³⁹⁷ post-dualista a la que me refería, que entronca con la noción mencionada de comunidad imaginaria. Finalmente, podría pensarse que el constante cambio asociado a las nuevas tecnologías es especialmente propicio a un concepto abierto y mutable como es el de lo *queer*. El constante y cada vez más veloz desarrollo de las tecnologías digitales nos insta a reformular constantemente nuestro entendimiento del “presente”, del sitio o el lugar, de lo efímero y de la corporalización. De este modo, podemos decir que Internet ha alcanzado una nueva relevancia como herramienta política: como señala Juan Manuel Campos Bertorelli –siguiendo a Villanueva y Huerta³⁹⁸– las prácticas *drag* “se encuentran en constante cambio y transformación debido a los flujos de información recibidos por las *drag queens* a través de los medios de comunicación”³⁹⁹.

En conclusión, en este capítulo hemos abordado la teoría de la performatividad en Judith Butler a partir de un análisis de sus textos más representativos. Hemos estudiado, asimismo, las consecuencias que ha tenido la divulgación y asimilación de esta teoría en el ámbito académico, los museos y el mercado del arte, y más en particular en las galerías, las ferias y los festivales. Finalmente, hemos visto también cómo el desarrollo de Internet

³⁹⁵ Esto se podría poner en relación, asimismo, con el concepto de comunidad imaginada, acuñado por Benedict Anderson, que sostiene que una nación es una suerte de comunidad construida socialmente, es decir, que es imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este colectivo.

³⁹⁶ CORBETT, Andrew M., *Queering New Media: Connectivity in Imagined Communities on the Internet*, 2015.

³⁹⁷ Mi adaptación de la Conspiración de Marilyn Ferguson vinculada a ese aumento progresivo de intersección entre políticas *queer* y *New Age* relatada en la introducción y cuya red se teje principalmente a través de internet encaja con esta idea de las comunidades imaginarias. Leamos desde esta óptica la siguiente frase de Ferguson: “Sería en vano buscarles afiliados en formas tradicionales, como partidos políticos, grupos ideológicos, clubs, o fraternidades. Se encuentran por el contrario [...] en redes flexibles. [...] Cualquiera que sea el lugar donde comparten sus experiencias, acaban por conectar más tarde o más temprano unos con otros [...]. Su número crece cada día” (FERGUSON, 1994, *op. cit.*, p. 25).

³⁹⁸ VILLANUEVA JORDÁN, Iván & HUERTA MERCADO, Tenorio, *Poética y política del dragqueenismo limeño: Discursos y performance legitimadores*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

³⁹⁹ CAMPOS BERTORELLI, Juan Manuel, *Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag Queens*, Montevideo (tesis doctoral), 2015, p. 4.

ha contribuido a la recepción de las prácticas *drag*, sobre todo en el caso de lxs artistas jóvenes como lxs que constituyen el núcleo de esta tesis. Todxs ellxs comparten el recurso a la performance como medio fundamental para expresar sus posicionamientos *queer* y su voluntad de superar no solo el binarismo de sexo, género y deseo, sino todo tipo de dualidades. Así, en el próximo capítulo, abordaré una serie de cuestiones teóricas relacionadas con los conceptos de performance y performatividad y realizaré un recorrido a través de la presencia de lo performativo en el mundo del espectáculo, en el de las llamadas artes plásticas y en el de la música, que nos permitirá entender mejor el múltiple y complejo sustrato del que beben lxs creadorxs aquí analizadxs.

Capítulo III

Performance y performatividad: el *drag* en el mundo del espectáculo y el arte (de acción)

1. Consideraciones en torno a las nociones de performatividad y performance

De manera similar a lo que sucede, según vimos en el capítulo I, con las nociones de *drag* y travestismo (*cross-dressing*), los términos “performatividad” y “performance” son, en numerosas ocasiones, utilizados de forma indiferenciada dentro de los círculos académicos. No obstante, según mi criterio, existen importantes diferencias entre ambos conceptos que es necesario destacar para poder realizar una lectura adecuada del trabajo de lxs artistas contemporáneos que abordaremos en el último capítulo de esta investigación.

La confusión que nos encontramos con frecuencia entre performatividad y performance tiene que ver, en primer lugar, con el hecho de que una de las características principales de estos conceptos sea precisamente la dificultad de definirlos. Como apuntan Strine, Long y Hopkins, en su clásico ensayo “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and Priorities”, la performance es un “concepto esencialmente controvertido, ya que su propia existencia está ligada a un desacuerdo sobre lo que es, y es ese desacuerdo sobre su esencia el que forma parte de la misma”⁴⁰⁰. Del mismo modo, Diana Tylor afirma que “los diversos usos de la palabra performance apuntan a capas referenciales complejas y aparentemente contradictorias y, por momentos, mutuamente sostenidas”⁴⁰¹. Esta complejidad característica de su propia ontología⁴⁰² ha llevado

⁴⁰⁰ STRINE, Mary; LONG, Beverly Whitaker & HOPKINS, Mary Frances, “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and Priorities” en PHILLIPS, Gerald & WOOD, Julia, *Speech communication: essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1990, p. 183.

⁴⁰¹ TAYLOR, Diana, *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática de las Américas*, Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, p. 35. He escogido a Diana Taylor porque, como veremos, me interesa de cara a la diferenciación que estamos tratando de establecer entre performatividad y performance, pero en lo que se refiere a la complejidad que se plantea de cara a su análisis y teorización, podrían haberse escogido a otros autores, como es el caso de Schechner, quien señala por ejemplo: “Los estudios de performance son abiertos, multivocales y contradictorios” (SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An introduction*, New York - London, Routledge, 2002, p. 24). Afirmación que deja ver de forma patente en la forma de aproximarse a los mismos a través de sus escritos.

⁴⁰² Un texto capital sobre el desacuerdo de la ontología de la performance es el artículo de Benjamin D. Powell y Tracy Stephenson Schaffer de 2009 “On the Haunting of Performance Studies” (POWELL, Benjamin & SHAFFER, Tracy Stephenson, “On the Haunting of Performance Studies”, *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, n. 1, 2009, pp. 1-19.).

muchas veces –como decíamos– a un uso confuso o indiscriminado del término y que, en ciertas ocasiones, acaba por vaciarlo de significado. Ya en 1975 Dell Hymes escribía al respecto: “Si algunos lingüistas han confundido las cosas, al agrupar lo que no les interesa bajo [la categoría] «performance», [...] los antropólogos culturales y los folcloristas no han hecho mucho por aclarar esta situación”⁴⁰³. Sin embargo, es principalmente a esas dos disciplinas académicas referidas por Hymes en torno a las que giran –como veremos– los diferentes orígenes de las nociones de performance y performatividad.

Siguiendo a Amelia Jones, podemos afirmar que el origen histórico del vocablo inglés performance se sitúa en el siglo XIV en el contexto del desarrollo de las sociedades protocapitalistas, pero será en el XIX cuando se consolide para referirse a formas teatrales presentes en las nuevas sociedades industriales. Por su parte, recordemos que el término performatividad es mucho más reciente, localizándose a mediados del siglo XX. Ambos, pese a tener orígenes distintos, han sido usados a lo largo del siglo pasado por disciplinas y en ámbitos de lo más variados, ampliando su polisemia de forma creciente. Siguiendo a Rudolf Velten⁴⁰⁴, podríamos afirmar que mientras que el origen del concepto de la performatividad hay que buscarlo en la filosofía analítica (en particular, los estudios de John Langshaw Austin sobre lingüística y pragmática del lenguaje) y en la relectura que los estudios de género (especialmente Judith Butler) hacen del trabajo del filósofo británico, el de la performance, por su parte, surge en el terreno de la antropología y los estudios dramáticos y teatrales. Por su parte, Moya Lloyd, que de forma similar señala esta distinción, escribe:

existen principalmente dos tradiciones de la teoría de la performance, a veces interrelacionadas, que son relevantes para el pensamiento feminista. La primera deriva de los estudios de performance [...] y entiende los «actos» en términos dramáticos o teatrales⁴⁰⁵. La otra se encuentra en la sociología (feminista), concibiendo al género etnometodológicamente como una «performance o consecución obtenida en la vida cotidiana». Si bien hay un cierto solapamiento en

⁴⁰³ HYMES, Dell, “Breakthrough into Performance,” en BEN-AMOS, Dan & GOLDSTEIN, Kenneth S., *Folklore: Performance and Communication*, Paris, The Hague, Mouton, 1975, p. 13.

⁴⁰⁴ VELTEN, Hans Rudolf, “Performativity and Performance” en NEUMANN, Birgit & NÜNNING, Ansgar, *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Göttingen, De Gruyter, 2014, pp. 249-266.

⁴⁰⁵ Si bien la concepción de performance ha servido para entender y argumentar la teoría de la performatividad butleriana (tal y como vimos en el capítulo anterior), lo que yo quiero destacar aquí es la diferencia radical que yo localizo entre uno y otro. De tal manera que, el teatro y el performance (*art*) con sus múltiples divergencias formarían una dimensión común a-cotidiana y extraordinaria a diferencia de la performatividad que ya en la versión que perpetúa o subvierte las narrativas del *statu quo*, se encuentra “perfectamente” integrada en la dimensión de lo cotidiano y lo ordinario. Dicho esto, podemos afirmar que es posible asistir a lo performativo en una performance, pero nunca al revés. Como veíamos en el capítulo anterior Butler, a partir del texto de Bruce Wilshire “Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor” (1982), traza conceptualmente (que no terminológicamente) una estricta línea divisoria entre el papel teatral y el papel social; la performance y la vida. Es decir, hay una diferencia importante entre las acciones identitarias de la vida cotidiana y las llevadas a cabo en el “escenario”.

el vocabulario, por ejemplo, los estudios en performance utilizan «performativo», y la teoría de la performatividad de género hace referencia a «performances» de género, conceptualmente performance y performatividad tienden a connotar cosas distintas, tienen diferentes orígenes teóricos, y poseen diferentes implicaciones en relación al género⁴⁰⁶.

Como ya veíamos en el segundo capítulo, Austin formuló el acto performativo como una suerte de “palabras que hacen lo que dicen” o de “palabras que se convierten en actos”. Dicho de otro modo, son performativas para el filósofo británico las palabras que, al enunciarlas, se convierten automáticamente en actos, como por ejemplo prometer, declarar, jurar... Para que esto sea posible, tienen que existir un emisor y un receptor y su efectividad estaría condicionada, principalmente, por un contexto presente con unas características determinadas, una intencionalidad “consensuada” por parte de todos los participantes y, por supuesto, por la creencia en la existencia de lo que Jacques Derrida denominaría “invención social” (convenciones sociales). Estas convenciones presuponen, a su vez, una memoria retrospectiva y futura que existe y se perpetúa gracias a la repetición de unos códigos concretos que, como vimos en el capítulo anterior, Butler designó como metalepsis e iterabilidad, respectivamente. En ese sentido, podríamos decir que, si en la performance puede incluirse la performatividad, esta última no podría contener a la primera.

A pesar de los diferentes orígenes disciplinares de ambos conceptos, cuando repasamos la bibliografía más importante sobre teoría de la performance dentro de los *Performance Studies* nos encontramos, nuevamente, con una confusión entre ellos. Por ejemplo, Richard Schechner en su libro *Performance Theory* (1988) usa estos términos de forma indistinta⁴⁰⁷ y, posteriormente, en *Performance Studies: An introduction* (2002) hablará de la performatividad y lo performativo como dos palabras que han adquirido una amplia gama de significados, formando una especie de gran categoría que abarca a las demás. Del mismo modo, ya en los años noventa, cuando el uso de lo performativo ya había permeado en múltiples disciplinas y Butler se había servido del concepto para la elaboración de la que es una de sus teorías más representativas, aparecen dentro de los estudios teatrales y de *performance* publicaciones como *Unmarked: The Politics of*

⁴⁰⁶ LLOYD, Moya, “Performativity and performance” en DISCH, Lisa Jane & HAWKESWORTH, M.E., *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 2.

⁴⁰⁷ Schechner, a pesar de incluir ambos términos los usa de forma indistinta, tal como podemos ver en las siguientes frases: “los rituales vienen del teatro (o de otros géneros performativos)” ; “se realiza de manera performativa, es decir, por medio del teatro y el ritual”; o, finalmente (de forma sumamente esclarecedora): “la performatividad, o, comúnmente, [denominada] «performance»” (SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, Nueva York - London, Routledge, 2005, p. 248, 159 y 273).

Performance de Peggy Phelan (1993), *Performance: a critical introduction* de Marvin Carlson (1996) y *Body Art/Performing the Subject* de Amelia Jones (1998)⁴⁰⁸, por citar algunos, donde tampoco se establece una distinción clara entre los términos de performance y performatividad, ni entre el uso que se ha hecho de ellos en diferentes disciplinas.

En lo que se refiere a lxs autorxs vinculadxs a la teoría *queer*, encontramos una continuidad en este uso indiferenciado, de tal manera que Butler reconoce, que oscila entre entender la performatividad como algo lingüístico y plantearla como teatral:

He llegado a la conclusión de que ambas interpretaciones están relacionadas obligatoriamente, de una forma quiástica, y que replantear el acto discursivo como un ejemplo de poder permanentemente dirige la atención hacia ambas dimensiones: la teatral y la lingüística. En *Excitable Speech* argumenté que el acto discursivo es a la vez algo ejecutado [*performed*] (y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación), y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas⁴⁰⁹.

Eve Kosofsky Sedgwick, por el contrario, apunta claramente a los diferentes orígenes disciplinares de ambos términos: “uno de los cruces más fecundos, así como de los menos desarrollados, ha sido la intersección transversal entre la performatividad y el conjunto de prácticas, relaciones y tradiciones teatrales conocidas como performance”⁴¹⁰. Y prosigue: “si bien la filosofía y el teatro comparten «lo performativo» como un elemento léxico común, el término difícilmente ha llegado a significar «lo mismo» para cada uno de ellos”⁴¹¹. En el ámbito del pensamiento filosófico, puntualiza, la performatividad “ha permitido una gran valoración de la manera en la que las identidades se construyen de manera iterativa a través de complejos procesos de citación”⁴¹².

En esta línea, aun siendo consciente de los cruces que se producen entre ambas categorías y de la dificultad de acotarlas, me gustaría proponer una definición orientativa de ambos términos a fin de que pueda servirnos como herramienta de trabajo para esta investigación. En mi opinión, la performatividad –recogiendo las nociones butlerianas expuestas en el capítulo anterior– podría entenderse como cada uno de los diferentes patrones de comportamiento o acción (ya sean hegemónicos o contra-hegemónicos) que

⁴⁰⁸ PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York - London, Routledge, 2004; CARLSON, Marvin, *Performance: a critical introduction*, Routledge, New York - London, 2013; y JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minnesota, U of Minnesota Press, 1998.

⁴⁰⁹ BUTLER, 2007, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹⁰ PARKER & SEDGWICK, *Performativity and Performance*, New York, Routledge, 1995, p. 1.

⁴¹¹ PARKER & SEDGWICK, 1995, *op. cit.*, p. 2.

⁴¹² *Ibidem*.

responden a determinadas concepciones socio-culturales preestablecidas (metalepsis o “a prioris”), generalmente connotados por una geografía y un tiempo histórico particulares. Estas concepciones, que modelan la identidad y la subjetividad del individuo mediante una dialéctica inestable de reiteración o subversión de las lógicas que los definen, son susceptibles de afectar tanto a la subjetividad de quien los encuerpa como a la del observador. Así, lo performativo corresponde a un proceso generativo-identitario ligado a la corporeización que, como ya apuntaba Austin, es constitutivo de realidad y autorreferencial.

Por su parte, la performance podría definirse como aquella expresión “artística”⁴¹³ que, mediante el uso del cuerpo (u otros cuerpos u objetos), el espacio y el tiempo, cuestiona de forma constante tanto su ontología como la del arte mismo, presentándose como una suerte de collage abierto o inconcluso de diferentes realidades. A diferencia de lo que suele ocurrir en el teatro (al menos en sus formulaciones más tradicionales), en la performance se rompe con la linealidad narrativa de carácter aristotélico y el artista, que suele ser tanto quien diseña la acción como quien la lleva a cabo, no interpreta un papel, sino que trabaja con inquietudes o necesidades que le son vitales, que le atraviesan y que de alguna manera suelen estar ligadas a su biografía. La acción (a pesar de estar previamente diseñada) está abierta a la contingencia, a la improvisación y a la experimentación; el espacio en el que se desarrolla tiende a variar en función de las necesidades conceptuales de la pieza y las fronteras entre acción y espectadores tienden a diluirse o, por lo menos, se producen modificaciones en la manera en la cual estos se relacionan y en los roles que ocupan. Por último, hay que poner de relieve que la performance no suele repetirse⁴¹⁴ y, si se hace, tanto el número de veces suele ser menor

⁴¹³ En inglés la palabra performance puede referirse a casi cualquier clase de “puesta en escena”: tanto a una pieza de danza, como a un concierto, como a una obra de teatro. De hecho, actualmente se usa en campos tan dispares como el empresarial, el deportivo, o el tecnológico. Como deja ver este texto, cuando uso aquí la palabra performance (y su adjetivo performativo) lo hago para referirme de forma específica al arte de acción. Como señala Juan Albarrán en su libro *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas* (2019): “En los contextos hispanohablantes, el término se ha tomado del inglés y ha tendido a identificarse como arte de performance (*performance art*)” (ALBARRÁN, Juan, *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Catedra, 2019, p. 16). De hecho, lejos de tratar de traducir performance al castellano (como se hizo de diferentes maneras con la traducción del libro de Schenner *Performance Studies. An introduction*, en 2012) reivindicó el uso que se le ha dado en español para referirse al arte de acción y, por tanto, su adjetivación como “performativo”.

⁴¹⁴ Dice Lebel: “Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre” (LEBEL, Jean-Jacques, “El happening”, en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001, p. 393). Por su parte Peggy Phelan “afirma que la performance no es «rescatable» a posteriori. Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una acción y un artefacto fijable o incluso reproducible. Es decir, para Phelan el espectador debe llevarse todo consigo mismo ya que no puede existir ningún tipo de residuo de la acción. Lo que implica que la performance desaparece en la memoria, en la realidad de la invisibilidad y el subconsciente donde puede evitar la regulación y el control”

que el de una función teatral, como también lo suele ser el carácter de mimesis entre cada una de esas “reificaciones”⁴¹⁵.

Sobre la reificación, cabe destacar que varios autores han señalado los múltiples paralelismos que pueden establecerse entre la performance y el ritual⁴¹⁶. Pero justo la semejanza que yo planteo no tiene que ver con esa iterabilidad que, de hecho, es habitualmente la más recurrente. El paralelismo que yo establezco se refiere a la capacidad de la performance para manifestarse como algo sagrado⁴¹⁷ en los términos de Mircea Eliade⁴¹⁸. Este defiende que el espacio o tiempo sagrado supone una ruptura con la homogeneidad, la neutralidad y la linealidad de la vida cotidiana, propias del mundo profano, y se manifiesta como una realidad de un orden totalmente diferente. Ese orden totalmente distinto que con cada acción performática se inaugura se configura como algo real que excede su significado material funcional: la performance es espacio y tiempo sagrado, pero también, siguiendo la terminología propuesta por Michel Foucault, es heterotopía⁴¹⁹. Esto es, se constituye como un mundo dentro de otro mundo que refleja y transforma el que está fuera, como un espacio que transgrede las normas, lo normativo, lo normal. Para Víctor Turner,

la performance, sea performance cultural, performance social o drama social, siempre ocurre bajo la rúbrica de estructura o antiestructura. Estructura es todo lo que constituye orden, sistema, preservación, ley, jerarquía y autoridad. Antiestructura es aquello que constituye las acciones humanas más allá de los sistemas, las jerarquías y las restricciones⁴²⁰.

Por tanto, podría decirse que la performance, a diferencia de la performatividad, es y configura un espacio y tiempo sagrado, una heterotopía y una antiestructura que, para Turner, implica también una liberación de la vida ordinaria. En este sentido, habría que problematizar el ideal de fusión entre el arte y la vida que, según muchos artistas y

(AYERBE, Nerea, “Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos de Prensça*, Porto Alegre, vol. 7, n. 3, 2017, p. 556).

⁴¹⁵ “El suceso en su totalidad puede parecer nuevo u original pero sus partes constituyentes –si se puede fragmentar y analizar con la suficiente fineza– se recelan como conductas restablecidas. [...] [Sin olvidar que en ningún caso un] suceso puede copiar exactamente otro suceso” (SCHECHNER, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 61).

⁴¹⁶ Destacando del mundo de la antropología: Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious* (1912); Roy Rappaport *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (1999); Bell, Catherine, *Ritual* (1997); y, especialmente, Victor Turner con *From Ritual to Theatre* (1982) y *The anthropology of Performance* (1987).

⁴¹⁷ Aquí estoy entendiendo lo sagrado de una manera fenomenológica a-metafísica, aunque obviamente contemplo esa otra opción y, de hecho, esta será fundamental para el grueso de mis artistas caso de estudio.

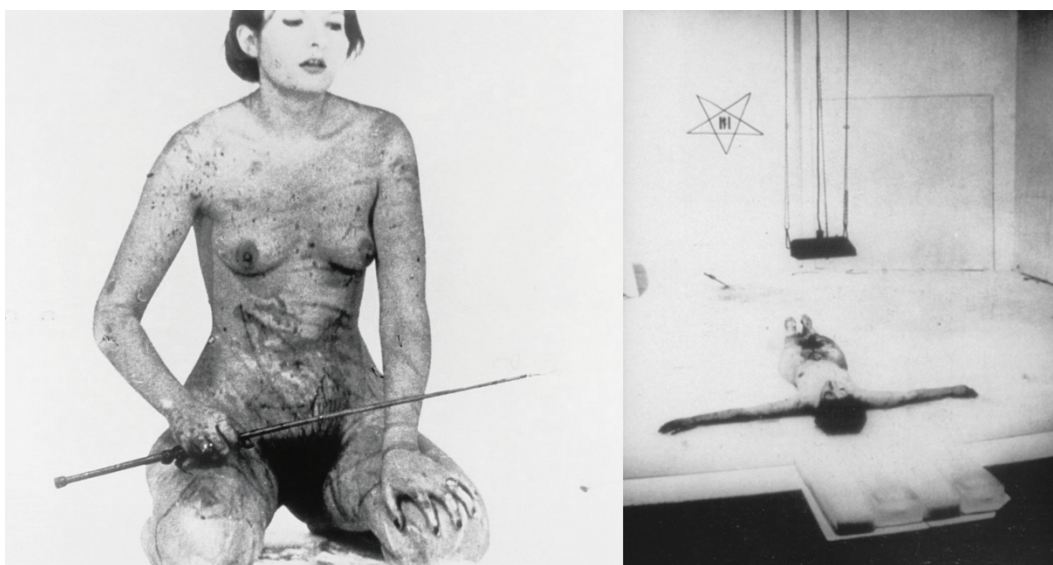
⁴¹⁸ ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2014.

⁴¹⁹ FOUCAULT, Michel, “Los espacios otros” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

⁴²⁰ HAMERA, Judith & MADISON, Soyini, *The Sage Handbook of Performance Studies*, California, Sage, 2006, p. 18.

teóricos de la performance en los sesenta, era una de las aportaciones centrales del género: en efecto, a pesar de que podamos afirmar que el *performance art* esté más conectada con la vida cotidiana que otro tipo de producciones creativas, mantiene muchas capas de significado y experiencia que, de forma palpable, la alejan de la misma. Refiriéndose a la acción *Lips of Thomas* de Marina Abramović, Erika Fischer-Lichte plantea de forma muy lúcida esta ambivalencia:

En la vida cotidiana, por el contrario, es común intervenir inmediatamente cuando alguien amenaza con herirse a sí mismo o a herir a otro, incluso aunque con ello uno ponga en peligro su integridad física, y hasta su vida o las de otros. ¿Cuál de las dos normas debería haber seguido el espectador en la performance de Abramović? Si hubiera hecho lo mismo en cualquier lugar público, probablemente el espectador no habría vacilado demasiado tiempo en intervenir. Pero en este caso, ¿exigía el respeto a la artista que se la dejara llevar a cabo lo que parecían ser su plan y su intención artísticos? ¿No se corría el riesgo de arruinar su «obra»? Y, por otro lado, ¿era compatible con criterios humanitarios y con la compasión humana contemplar tranquilamente como la artista se infligía lesiones? ¿Quería relegar al espectador al papel de voyeur? ¿O pretendía ponerlo a prueba para saber hasta que punto debía llegar para que algún espectador pusiera fin a su tortura? ¿Que norma debe prevalecer en una situación como esta?⁴²¹.



Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975.

Estas distinciones entre la vida cotidiana y la performance han hecho que algunxs autorxs relacionen este último concepto con el de acontecimiento. Según el filósofo francés Alain Badiou⁴²², un acontecimiento no es meramente un evento importante o significativo que pueda darse en cualquier lugar⁴²³, sino que es un quiebre del campo del saber de una

⁴²¹ FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 25.

⁴²² BADIOU, Alan, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

⁴²³ Badiou Establece cuatro ámbitos proclives para su manifestación: el del arte, la política, la ciencia y el amor.

situación. Este sólo puede producirse a través de la “intervención del interpretante”, quien debe ser un sujeto comprometido con el acontecimiento, a través de la lectura de la situación y de una intencionalidad de subversión de la misma. En ese sentido, esta clase de acontecimiento sería el fruto de una conjunción “irrepetible” entre los tres planos a los que antes me refería, el de lo ritual, el de lo heterotópico y el de la antiestructura, insertos en una “dramaturgia consciente” abierta a la contingencia, en el seno de un diálogo constante e inestable entre vida y arte.

Badiou entiende el acontecimiento como algo nuevo, como una verdad, un suplemento azaroso que emerge en un vacío fundador y que se sostiene en un sujeto y en un momento y lugar concretos. En palabras de Daniel Bensaïd, para Badiou, “la verdad estalla en el acontecimiento y se propaga como una llama en el soplo de un esfuerzo subjetivo siempre inacabado. Porque la verdad no es asunto de teoría, sino una «cuestión práctica» ante todo; no es la adecuación de un saber a su objeto, sino algo que llega, un punto de exceso, una excepción *événementielle*, [...] «un proceso de donde emerge algo nuevo»”⁴²⁴. Aunque cuando Badiou habla del arte como uno de los cuatro ámbitos en los que puede aflorar el acontecimiento (junto a la política, el amor y las ciencias), lo hace de forma general, en cierto momento, sí que se detiene en el arte del teatro. Así lo transmite Bensaïd: “quién va al teatro se expone al riesgo del acontecimiento, al riesgo de que algo imprevisto suceda, de que lo que se da sobre el escenario exceda lo que estaba programado, tal como sucede en toda verdadera política”⁴²⁵. En esta línea, para Diana Taylor, la noción de acontecimiento es también central para entender la performance: “la idea de que la performance destila una «verdad más verdadera» que la vida misma va desde Aristóteles, pasando por Shakespeare y Calderón de la Barca, a través de Artaud y Grotowski hasta el presente”⁴²⁶.

Del mismo modo, según Fischer-Lichte, el concepto de acontecimiento ligado a la performance se produce en base a la suma de tres características: el bucle de retroalimentación autopoiética (a saber, el origen de la realización escénica unida al fenómeno de emergencia), la desestabilización o desmoronamiento de las oposiciones

⁴²⁴ En palabras de Daniel Bensaïd: “La verdad estalla en el acontecimiento y se propaga como una llama en el soplo de un esfuerzo subjetivo siempre inacabado. Porque la verdad no es asunto de teoría, sino una «cuestión práctica» ante todo; no es la adecuación de un saber a su objeto, sino algo que llega, un punto de exceso, una excepción *événementielle*, [...] «un proceso de donde emerge algo nuevo»” (BENSAÏD, Daniel, “Alain Badiou and the Miracle of the Event” en HALLWARD, Peter, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum, 2004, p. 443).

⁴²⁵ VINOLO, Stéphane, “Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas”, *Estudios Filosóficos*, Universidad de Antioquía, n. 58, 2018, p. 102.

⁴²⁶ TAYLOR, 2015, *op. cit.*, p. 22.

dicotómicas, y, finalmente, las situaciones de liminaridad/transformación de los participantes de la realización escénica. Es decir, la primera característica nos habla de que en la performance existe una afectación bidireccional artista-público donde la potencialidad del acontecer, de la contingencia –que asimismo denota su inestabilidad ontológica– forma parte de la esteticidad de la obra. La segunda se refiere a la inestabilidad específica que se pone de manifiesto en la nitidez y polaridad de las parejas conceptuales dicotómicas como son por ejemplo las de sujeto/objeto o signifiicante/significado. Y la tercera y última, en una forma análoga al ritual, se explicaría como la posibilidad de un cambio de estatus público o de identidad; es decir, de una transformación a la que están potencialmente expuestos todos los presentes.

En ese sentido, la performance, más allá de que algunxs performers introduzcan en sus acciones cuestiones relacionadas con el género, el sexo y el deseo (es decir, que hagan uso de la performatividad), podría definirse como *queer*, ya que sus haceres se caracterizan por la inestabilidad y por su apertura constante a la contingencia, al acontecimiento, por formas que no fijan el carácter, el tiempo y el lugar de la manera que lo hace el teatro más realista o mimético. Por lo tanto, podríamos afirmar que las performances *queer* podrían caracterizarse –en mayor medida que el resto de performances– por su oposición a los modos dominantes de representación y conformarse a través de haceres que se encuentran en la periferia y en los límites de las disciplinas, algo que como ya hemos dicho caracteriza a la performance *per se*.

2. Un breve recorrido a través de lo *drag* en el espectáculo y el arte (de acción)

Una vez establecidas las diferencias entre las nociones de performance y performatividad, pasaré a realizar un recorrido histórico por algunas de las diferentes y múltiples expresiones que han configurado y configuran el *drag*. Expresiones que, contempladas desde una óptica que hegemonícamente podríamos entender como “más artísticas” que las manifestadas en las que analizamos en el primer capítulo. De tal manera que nos centraremos en los espectáculos de variedades que aparecen desde mediados del s. XIX hasta principios del XX y en ciertxs autorxs de las Primeras Vanguardias para pasar de seguido a analizar el *drag* dentro del llamado “arte de acción”⁴²⁷ entre finales de

⁴²⁷ Entrecomillo “arte de acción” porque como referiremos en varias ocasiones a lo largo del texto, no siempre se sabe a ciencia cierta que nos encontremos de forma clara con una puesta en escena, sino que en múltiples ocasiones la fotografía se presenta de forma ambigua como una expresión a caballo entre la documentación de una performance (o especie de performance) y una producción fotográfica como obra *per se*.

los sesenta y la segunda mitad de la década de los noventa. El capítulo se completará con algunos movimientos estético-musicales que se dieron entre mediados de los sesenta y principios de los setenta, cuya importancia fue central en lo que al cuestionamiento del sistema sexo-género se refiere. Esta genealogía puede servirnos para entender las fuentes de las que beben lxs artistas que analizaremos en el capítulo siguiente, así como para intentar mostrar algunas de las tensiones y ambivalencias del encuerpamiento *drag* en una pluralidad de prácticas dentro del mundo del arte, el espectáculo y la cultura. Como ha señalado Laurence Senelick en su obra *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre* (2000)⁴²⁸, hay muchas historias posibles del *drag* en función de cómo, dónde y para quién se han realizado dichas prácticas. Así, pondremos en relación esas historias posibles con el concepto de *drag* tal y como lo hemos ido definiendo en esta tesis.

1.1. El “juego” de los roles de género en el teatro de variedades

Como veíamos en las disquisiciones terminológicas del primer capítulo de este trabajo, el dramaturgo decimonónico James Ware sitúa el surgimiento del uso de la palabra *drag* en el ámbito teatral a finales de 1860, definiéndolo como “la falda o la enagua usadas por los actores cuando interpretan papeles femeninos”⁴²⁹. Por su parte, el escritor de origen neozelandés Eric Partridge lo localiza hacia 1850 en la jerga popular a la hora de referirse a aquellos que llevaban “vestimenta femenina para ofrecerse a hombres solícitos”⁴³⁰. En cualquier caso, parece claro que el empleo del término *drag* data de la segunda mitad del siglo XIX, en el mismo momento en que empieza a convertirse en una práctica generalizada dentro del teatro de variedades⁴³¹.

Si hasta el siglo XVII era frecuente que los hombres interpretasen papeles femeninos, en 1660 el rey Carlos II de Inglaterra ordenó que éstos pasaran a ser asumidos íntegramente por mujeres. Así, como señala Roger Baker en su obra capital *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, será a partir de este momento

⁴²⁸ Las líneas de investigación del doctor por la Universidad de Harvard se centran en los estudios teatrales y el drama ruso (principalmente sobre Chéjov y Sranislavsky), la historia del entretenimiento popular y sobre cuestiones de género y performance.

⁴²⁹ WARE, James Redding, *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase*, New York - London, George Routledge & Sons, 1909, p. 116.

⁴³⁰ SENELICK, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, New York - London, Routledge, 2000, p. 279.

⁴³¹ Su práctica generalizada dentro del teatro de variedades inglés como en los Estados Unidos tal y como lo señala Marta Loi en sus tesis doctoral de 2017: “La utilización del *drag* como elemento cómico inicia con la introducción del teatro de variedades dentro de la cultura norteamericana en la Guerra de Secesión (1861-1865)” (LOI, Marta, *Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, 2017, p. 41).

cuando en el teatro establecido los hombres dejen de interpretar papeles femeninos de forma “seria”, pasando a hacerlo como divertimento cómico. Este tipo de representación –que existirá de forma intermitente desde finales del siglo XVII hasta asentarse en el XIX– es denominada por Baker como “false disguise”, un disfraz falso que nos puede servir desde el ayer hasta el hoy para cuestionar el carácter socioculturalmente construido del género. Es en este momento cuando en el teatro institucional se introduce la noción de lo *drag* que interesa al marco de este trabajo (y que ya se había prefigurado, como vimos, en prácticas clandestinas como las de las Molly Houses de Londres en el siglo XVIII): dejar a un lado las ideas de emulación, suplantación y mimesis de lo femenino –ese tratar de “ser convincente”, de hacer *passing*–, para encuerpar una frivolidad glamorosa y satírico-paródica (*camp*) que evidencia lo contingente y ficcional de la identidad femenina y, por extensión, del binarismo sexo-genérico⁴³².



John Madden, *Shakespeare in love*, 1998.

A partir de 1900, mientras se sigue difundiendo esta forma de *drag* en los diferentes géneros del teatro popular de variedades, surgen tanto en los Estados Unidos como en Europa (principalmente en París y en Berlín), los llamados *drag* o *cross-dressing balls*⁴³³, que experimentarán su edad de oro en el periodo de entreguerras. Como sostienen George Haggerty y Bonnie Zimmerman, “los *drag balls* son una combinación de bailes

⁴³² Si bien estas prácticas fueron el caldo de cultivo para la generación de lo *drag* y podemos encontrar en ellas propuestas subversivas, no significa que, asimismo, no nos topemos con casos que, a través de lo paródico, se reproduzcan haceres machistas, misóginos y que perpetúan el sistema sexo-género. Un ejemplo lo hallamos en los espectáculos burlesque donde aparecía un personaje cis-varón ataviado con ropa sexy (socioculturalmente asociada a la mujer) que se pretende que se lea como algo “ridículo”. Por ello creo que es necesario una filosofía contextual de cada caso, estando en desacuerdo con afirmaciones monolíticas de un lado (Baker dirá, por ejemplo, que los actos del *drag* no se burlan de las mujeres, sino que lo hacen de las costumbres y rituales de la cultura dominante), como de otro (como muchas autoras feministas Erika Munk, Jill Dolan y Peggy Phelan, teóricas provenientes de las artes escénicas, señalan que, en la mayoría de los casos, el *drag* y el *cross-dressing* son de carácter reaccionario ya que reproducen y perpetúan los roles socialmente construidos de las mujeres).

⁴³³ Del mismo modo que veíamos en los *Drag Balls* de Harlem nos topamos tanto con muestras de *cross-dressing* como de *drag* (tal y como aquí han sido definidos) en dichas geografías.

de máscaras, representaciones teatrales y desfiles de moda en donde el «travestismo»⁴³⁴ juega un papel integral»⁴³⁵. Según estos autores, los *drag balls* son una versión de los bailes de máscaras, pero la diferencia fundamental reside en que los primeros estaban reservados para el público LGBTI+ mientras que los segundos eran exclusivamente para heterosexuales. Como es bien sabido, el carnaval, como tiempo que precede a la llegada de la disciplinada y ascética cuaresma, ha supuesto desde la Edad Media un período de transgresión de las normas convencionales. En ese sentido, es un espacio potencial de suspensión o resistencia del/al cisheteropatriarcado, como apunta Estrella de Diego: “En la fiesta de máscaras hay muchas personas. Todas parecen haber elegido cuidadosamente su disfraz y esta noche, aunque sólo sea mientras dura la fiesta, serán aquello que siempre⁴³⁶ han querido ser”⁴³⁷.



James Ensor, *The intrigue*, 1890.

Junto a las Molly Houses y los *drag balls*, que ya estudiamos en detalle en el capítulo primero de este trabajo, el teatro de variedades o *varietés* también contribuyó a sentar los cimientos del *drag*. Las *varietés* se componen de un amplio espectro de formas de espectáculos populares, algunas de las cuales planteaban en ciertos casos, como señalaré a continuación, una visión ambigua o inestable del género. Es el caso, por ejemplo, del minstrel, un tipo de representación paródica teatral-musical de índole racista que surge a

⁴³⁴ Las comillas son mías, dado que el autor –como la gran mayoría de académicos y estudiosos– no diferencia entre *drag* y *cross-dressing*. En su dimensión europea, así como en la estadounidense de Harlem, encontramos muestras de estas dos clases de performatividades.

⁴³⁵ HAGGERTY, George & ZIMMERMAN, Bonnie, *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, New York, Garland Science, 2003, p. 409.

⁴³⁶ Aquí cabe hacer una nota antiesencialista, pues parece que ese “lo que siempre han querido ser” puede relacionarse como una esencia o como la identidad entendida como algo lineal y no como realmente es, fluida y mudable.

⁴³⁷ DE DIEGO, Estrella, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992, p. 15.

finales del siglo XVIII en Estados Unidos. Según el historiador Eric Lott, habría que entenderlo como parte de un proyecto social para consolidar la masculinidad de la clase obrera blanca y reforzar la ideología decimonónica acerca de la separación entre las esferas masculina y femenina. En estas representaciones, era frecuente la aparición de actores blancos con la cara pintada de negro (los llamados *blackfaces*) para imitar los rasgos faciales, supuestamente estereotípicos, de la raza negra⁴³⁸. A partir de 1843, con el fin de buscar nuevos recursos para atraer al público y hacer frente a la competencia existente con otros espectáculos coetáneos, se empieza a combinar el *blackface* con un tipo de *drag* que, mediante la parodia, perpetuaba también los estereotipos de género, raza y clase. Se consolidan así dos tipos de personajes importantes del minstrel: el de la *mammy* (una caricatura de una mujer mayor negra con los pies grotescamente grandes y vestida con harapos) y de la *octoroon* (personaje de chica joven con la piel más clara que la *mammy* y que se planteaba como un objeto de deseo).



Autor desconocido, S. Sanford personificando el papel de *mammy* en el minstrel hacia 1890-1905.

También se populariza, en la década de 1860, la presencia en el minstrel de *female impersonators*, que intentaban crear, como apunta Geraldine Maschio, una “ilusión de feminidad totalmente estereotipada”⁴³⁹, aunque a veces, como en el caso de los *impersonators* Boulton y Park, la inconformidad con los roles de género asignados no se

⁴³⁸ A partir de 1855 cuando comenzaron a actuar negros, éstos debían responder a los estereotipos marcados dentro del género, teniendo que pintarse también la cara de negro.

⁴³⁹ MASCHIO, Geraldine, “A prescription for femininity: Male interpretation of the feminine ideal at the turn of the century”, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 4, n. 1, p. 44.

limitaba al campo teatral, sino que también estaban presentes en determinadas ocasiones, en su cotidianidad. Según Jim Davis, el caso de Boulton y Park ha sido bien documentado y demuestra que el travestirse en lugares públicos fue mucho menos tolerado que el travestirse en el escenario [...] Cuando no estaban vestidos de mujer, Boulton y Park aparecían a menudo en público con el rostro pintado (un elemento indicativo de las mujeres en la prostitución femenina)⁴⁴⁰.



Essex Record Office, *Fredrick Park aka Fanny* (izquierda) y *Ernest Boulton aka Stella* (derecha), 1869.

Para Maschio, Gail Hawkes, Carole-Anne Tyler⁴⁴¹ y otras investigadoras, estas “actrices del género” –que nos encontramos tanto en el *minstrel* como, según veremos ahora, en otros espectáculos populares– perpetúan los estereotipos machistas. Sin embargo, como apuntaba en la introducción, en mi opinión podría decirse que en la mayor parte de los casos las *female impersonators* cuestionan a la vez que refuerzan la identidad de género. Por último, apuntar que, aunque menos frecuentes, también encontramos en el *minstrel* *male impersonations*, como el conocido caso de Adah Isaacs Menken que “fue una de las actrices mejor pagadas del mundo desde principios hasta mediados de la década de 1860,

⁴⁴⁰ DAVIS, Jim, ““Slap On! Slap Ever!”: Victorian Pantomime, Gender Variance, and Cross-Dressing”, *New Theatre Quarterly*, vol. 30, n. 3, 2014, p. 218.

⁴⁴¹ MASCHIO, Geraldine, “A prescription for femininity: Male interpretation of the feminine ideal at the turn of the century”, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 4, n. 1, pp. 43-49; HAWKES, Gail, “Dressing-up-cross-dressing and sexual dissonance”, *Journal of Gender Studies*, n. 4, 1995, pp. 261-270; y TYLER, Carole-Anne, “Boys will be girls: The politics of gay drag” en FUSS, Diana, *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*, New York, Routledge, 1991, pp. 32-70.

en gran medida por su espectacular y sorprendente imitación masculina”⁴⁴². Maria-Elena Buszek subraya su performatividad masculina *avant la lettre* con la siguiente frase: “Menken fue fotografiada [...] posando con una galantería *butch* de forma parecida a la vampiresa Marlene Dietrich en Morocco a la que precedió en casi 80 años”⁴⁴³.



Autor desconocido, *Adah Isaacs Menken*, 1860.

El segundo tipo de *varietés* en las que el juego de género cumplió un papel importante es el vodevil. Nacido en Francia en 1792, este género, que planteaba el enriquecimiento de la comedia teatral mediante letras cantadas basadas en melodías vernáculas, se hace muy pronto con el favor popular. Según Jennifer Terni, “a finales de la década de 1840, entre dos y medio y tres millones de espectadores acudían al año a ver vodeviles solamente en París”⁴⁴⁴. El *drag* y el *female impersonation* también formaron parte del vodevil, si bien es cierto que en sus primeros cuarenta años en menor grado que en el minstrel o los espectáculos burlesque. No obstante, a partir de 1890, se produce un gran cambio cuando, como observa Clare Sears, empiezan a aparecer en el vodevil un gran número de *female impersonations* –y ocasionalmente imitadores masculinos– “que

⁴⁴² BARCA, Dane, “Adah Isaacs Menken: Race and Transgendered Performance in the Nineteenth Century”, *MELUS*, vol. 29, n. 3-4, 2004, p. 294.

⁴⁴³ BUSZEK, Maria-Elena, “Representing ‘Awarishness’: Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-Up”, *TDR*, vol. 43, n. 4, 1999, p. 151.

⁴⁴⁴ TERNI, Jennifer, “A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848”, *Theatre Journal*, vol. 58, n. 2, 2006, p. 222.

ganaban los salarios más altos, recibían las mejores prestaciones y atraían a las mayores multitudes”⁴⁴⁵. La suplantación de la personalidad femenina en el vodevil perseguía intencionadamente apelar a los gustos de la clase media, distanciándose del humor malicioso y paródico del minstrel y promoviendo una celebración de la supuesta modestia y gracia femeninas. Según Sears, a diferencia de los anteriores espectáculos de *cross-dressing* en la pantomima inglesa y el minstrel estadounidense, las imitadoras del vodevil no se ponían ropa de mujer, pelucas y maquillaje con fines cómicos [(*drag*)], sino que lo hacían para representar de manera convincente el género imitado⁴⁴⁶.



Autor desconocido, *George Francis Peduzzi aka Karyl Norman*, 1919.

Las imitadoras femeninas no sólo eran populares entre los hombres heterosexuales, sino que también se vendían como un entretenimiento familiar sano que era adecuado para mujeres y niños de clase media. Debido al recrudecimiento de las leyes contra la homosexualidad (con la que la suplantación femenina era asociada) y el travestismo en esa época, el éxito de las *females impersonators* puede leerse como parte de una actitud defensiva generalizada en la que se intenta disociar el escenario de la vida cotidiana⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ SEARS, Clare, *Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco*, Durham, Duke University Press, 2015, p. 98.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ A pesar del tono conformista que tenían la mayor parte de las imitadoras femeninas en el vodevil, sí que nos encontramos con algunos casos en los que la puesta en escena de las *female impersonators* en este género tomaba caracteres paródicos y satíricos pero generalmente en el *acting* y no en los aspectos visuales presentes en su maquillaje e indumentaria. Algunas de las principales *female impersonators* que fueron reconocidas como estrellas del vodevil (aunque algunas también participaron de otros géneros) son:

Otro género fundamental para entender el uso del *drag* en el teatro popular es el burlesque. Aunque a día de hoy asociamos este tipo de espectáculos principalmente con el *striptease*, durante la primera mitad del XIX era una forma de parodia de la alta cultura a través de juegos de palabras, bromas y disparates. Este burlesque inicial, también conocido como burlesque dramático, experimentaría varias evoluciones históricas y adaptaciones regionales, que se irían además contaminando las unas a las otras. La adquisición del carácter erótico y picante del género no se produce, de hecho, hasta la representación de las *British Blondes* de Lydia Thompson en Nueva York en 1868, a partir de la cual el burlesque norteamericano –caracterizado por actuaciones en un formato de espectáculo de variedades– comienza a incorporar números sensuales. Con estos cambios, la industria viraría con el tiempo a estar predominantemente representada por bio-mujeres con las que se pretendía atraer a audiencias únicamente masculinas en pequeños teatros y clubes nocturnos. De ahí, como apunta Davies, que mientras que la imitadora femenina en el minstrel y el vodevil asumía una apariencia femenina convincente, la imitadora del burlesque, cuya figura principal era el llamado personaje de la Dama, hacía un uso paródico del travestimiento⁴⁴⁸. La Dama, que se incluía dentro del conjunto del elenco de bio-mujeres del burlesque, se caracterizaba por mostrar a un hombre que se veía “ridículo” al llevar indumentaria femenina sexy, buscando, probablemente, reforzar la construcción ideológica dominante de los roles de género para no incomodar al público masculino.

En el ámbito británico, la performance del *cross-dresser* en el burlesque victoriano –que fue muy popular en los teatros de Londres entre los años 1830 y 1890– era muy similar al burlesque original: personajes históricos o ficticios que eran parodiados, pero, en este caso, por *cross-dressers* principalmente de sexo femenino, caracterizados por mostrar las piernas (algo que también se daría en la pantomima pero de forma inversa: biomujeres haciendo de hombres). Dentro del burlesque inglés, destaca el subgénero del *travesty*, que era prácticamente igual que el victoriano, pero el *cross-dressing* en éste, en vez de ser un suplemento cómico, ocupaba la totalidad del espectáculo. Mientras unos autores lo consideran como un subgénero, otros⁴⁴⁹ no lo diferencian del burlesque victoriano y la extravaganza.

Bothwell Browne (1877-1947), Julian Eltinge (1881-1941), Bert Errol (1883-1949), Herbert Clifton (1885-1947) y Karyl Norman (1897-1947).

⁴⁴⁸ DAVIS, Jim, *Victorian Pantomime: A Collection of Critical Essays*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 124.

⁴⁴⁹ DAVENPORT ADAMS, William, “Burlesque: Old v. New”, *The Theatre*, 1896, pp. 144-45.

Algunos de los repertorios más frecuentes en el burlesque eran las obras de Shakespeare como bien lo muestra el ejemplo de la representación de Hamlet por la archiconocida estrella de teatro de la época Sarah Bernhardt. Esta interpretación, realizada en 1899 (la primera mujer en personificar a Hamlet había sido Sarah Siddons, 1776) a la edad de 55 años, se enmarcaba dentro de una serie de papeles masculinos (como a Napoleón II en “L’Aiglon”, a Lorenzino de Medici en “Lorenzaccio” y a Peleas en “Peleas y Melisande”) encarnados por Bernhardt por decisión personal. Para Pamela Cobrin, la decisión por parte de la actriz francesa de interpretar papeles de chicos jóvenes al final de su carrera fue una respuesta feminista radicalmente anti-edadista, a las limitadas y a menudo degradantes oportunidades profesionales y sociales que se le ofrecían a las mujeres “de avanzada edad”⁴⁵⁰.



Alphonse Mucha,
Lorenzaccio, 1896.



Autor desconocido, *Sarah Bernhardt como Hamlet*, 1899.

En relación a la presencia del *drag* en el teatro popular, un género muy interesante, asimismo, es el *music-hall*. Popularizado en Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XIX, el *music-hall* aglutinaba desde números musicales y cómicos a otra serie de actuaciones llenas de ingenio y de carácter extraño de difícil clasificación (ventrílocuos, números de trapecio, bailarines con una sola pierna, actos de adagio, malabaristas, magos, ciclistas, tragasables, actuaciones con electricidad, con animales, ilusionistas...). De hecho, muchos de los números que hoy en día asociamos con el circo se interpretaban

⁴⁵⁰ COBRIN, Pamela, “She’s old enough to be a beautiful young boy: Sarah Bernhardt, breeches roles and the poetics of aging”, *Women & Performance a journal of feminist theory*, vol. 22, n.1, 2012, pp. 47-66.

originalmente en estas “salas de música”. En cualquier caso, las canciones y los chistes, que trataban temas de la vida cotidiana de lo más diversos, eran realmente el corazón del *music-hall* y los cantantes cómicos sus principales protagonistas. Aunque una gran parte de los vocalistas cómicos del *music-hall* continuaron su carrera en la pantomima, de la que hablaremos luego, ambos espectáculos congregaban diferentes públicos: mientras que el primero estaba enfocado a un público de clase obrera, el segundo se dirigía a un público familiar de clase media.

Como escribe John Kenrick, “con el tiempo, todas las actuaciones el *music-hall* siguieron un formato estándar. Un «Presidente» actuaba como maestro de ceremonias, presentando a cantantes, bailarines y actos especializados (magos, etc.). Los salones eran de todo tipo, desde enormes teatros adornados hasta sótanos reconvertidos. Todo lo que se necesitaba era un escenario, asientos para el público y un bar estratégicamente situado”⁴⁵¹. En lo que concierne a los juegos de género, como en el vodevil o el burlesque victoriano, responden al modelo del *cross-dressing*, con una mayor presencia de *male impersonators* que de *female impersonators*. A estos imitadores masculinos se les permitían muchas más “vulgaridades” y excesos que a aquellos que interpretaban los papeles masculinos en pantomimas. Algunos de los *males impersonators* del *music-hall*, como Vesta Tilley, cuyos personajes incluían soldados, marineros, policías y sacerdotes, marcaron estilo en el carácter y la indumentaria de los hombres de la época, como de forma inversa ocurrió con Francis Leon o Ernest Boulton con el público femenino.

Políticamente, es sumamente interesante que una persona con vagina, asignada mujer al nacer, acabe influyendo en cómo los hombres se ven a sí mismos y en qué aspiran llegar a ser. Esto evidencia el carácter socioculturalmente construido de la masculinidad (y en su extensión lo ficcional del género y su carácter performativo). De la emulación de la feminidad cabe destacar a Malcolm Scott, uno de los imitadores femeninos más famosos y reputados dentro del *music-hall*. A diferencia de lo que ocurrirá con las damas de la pantomima, sus interpretaciones no eran tan caricaturescas. Como argumenté en la introducción al abordar las cuestiones terminológicas, si bien considero que el *drag gender-fuck* o el *drag gender bending* (que, por las cualidades híbridas, ofrecen propuestas que salen más de lo binario) son potencialmente más subversivos que el *drag* habitual (ya sea en su versión *queen* o *king*), no concuerdo con algunas teóricas feministas que consideran que el *cross-dressing* femenino es siempre misógino. Tampoco creo que

⁴⁵¹ KENRIK, John, “A History of The Musical: The British Music Hall”. Disponible en: <https://www.musicals101.com/musichall.htm>

se pueda establecer, como lo hace Butler en *Cuerpos que importan*, una rígida distinción entre un *drag*⁴⁵² que subvierte y otro que perpetúa el sistema sexo-género y sus estereotipos. Insisto en que hay que ver cada caso particular, analizar en qué contexto, geografía y época se inscribe y contemplar la complejidad que cada realidad puede encerrar. Tal y como hemos visto con el ejemplo de Tilley, su *cross-dressing* –que, según la concepción butleriana, podría interpretarse como garante del sistema normativo de género– fue recibido de forma distinta por los públicos de la época.



Copelin & Son, *Francis Patrick Glassey*
aka Francis Leon, hacia 1919.



Autor desconocido, *Matilde Alice*
Powles aka Vesta Tilley, hacia 1890.

En lo que respecta a la pantomima, se trataba de un género de teatro popular y musical que se desarrolló fundamentalmente en Gran Bretaña, asociado a la Navidad y destinado a un público infantil⁴⁵³. En ocasiones, la pantomima inglesa reinterpretaba y adaptaba historias o cuentos de hadas tradicionales como la Cenicienta, Mamá Ganso o Aladino. A grandes rasgos, podría decirse que se definía como un espectáculo

⁴⁵² En el primer capítulo en el apartado de disquisiciones terminológicas establecimos una diferencia entre el tipo de *drag* que dice Butler que perpetúa y el que subvierte. El primer caso lo denominamos *cross-dressing* o travestismo (*female* y *male impersonation* en los escenarios) y al segundo lo dejamos con el nombre de *drag*. Aún así, como explico después del “número volado” no pueden entenderse las categorías de una forma tan rígida y lo conveniente de contemplar diferentes aspectos que configuran cada realidad particular.

⁴⁵³ Es posible que el origen de que esta clase de espectáculos se realicen en navidad y que el público sea infantil se remonte a la Edad Media con la obra del folclore tradicional inglés *Mummers Play* basada vagamente en la leyenda de San Jorge y el Dragón. La costumbre era que esta fuera representada durante las reuniones navideñas y su puesta en escena reunía muchos elementos arquetípicos de la pantomima, como las discusiones escénicas, el humor grosero, la aparición de criaturas fantásticas, y así como también, el uso de la inversión de los roles de género, y la lucha dicotómica del bien contra el mal.

conformado por episodios humorísticos –acompañados en ciertas ocasiones por música y danza–, llevado a cabo, en su mayor parte, por actores que encarnaban, de forma hiperbólica, personajes del género opuesto al que les había sido asignado al nacer. La pantomima conservó características del vodevil y el burlesque y la esencia de improntas identitarias de ciertos personajes de la *Commedia dell'Arte*, como son el pierrot, el arlequín y el bufón o el payaso. No obstante, lo interesante, es la importancia que tendrá el *drag* en este tipo de espectáculos: en palabras de Margaret Macintyre y David Buchbinder, “la pantomima sugiere una fascinación popular por el travestismo en general, que a su vez apunta a menudo a reducir las ansiedades que hay en la cultura con respecto a los roles de género”⁴⁵⁴.

Si bien se trata un género que se ha caracterizado siempre por ir adaptándose a los tiempos, su esencia y estructura se consolidan durante el reinado de la reina Victoria. La pantomima posee cuatro personajes fijos (el *Principal Boy*, las *Dames*, las *Ugly Sisters* y la *Principal Girl*), de los cuales el *Principal Boy* es interpretado por una mujer joven y la Dama de la pantomima por un hombre de mediana edad⁴⁵⁵. Todos ellos van en *drag* menos la *Principal Girl*. Como dato significativo, cabe apuntar que es tal la importancia del *drag* en la pantomima que el rol del *Principal Boy* no sería interpretado por un hombre hasta 1956 (aunque incluso, a día de hoy, esto sucede de forma minoritaria). Es interesante destacar cómo, tanto en el caso del *Principal Boy* como en el Dama, el *drag* en la pantomima plantea una cierta permeabilidad con respecto al binarismo sexo-género tradicional, ya que ambos personajes conservan o intercalan actitudes y aspectos del género contrario al que están performativizando, fundamentalmente de forma bufonesca. Un ejemplo llamativo es el de Madame Vetris –primera actriz exitosa que dirigió un teatro en Londres e icono sexual en la década de 1830–, que fue de las primeras en mostrar las piernas en escena. En efecto, tradicionalmente se consideraba que las mujeres que se vestían de hombre en el escenario debían hacerlo de forma modesta sin mostrar las piernas en escena. La fórmula tuvo tanto éxito que, como apunta Charles Kaplan, “el principal requisito del *Principal Boy* no era que tuviera una buena voz, sino unas piernas bonitas, que por lo general mostraban una figura dotada de voluptuosidad que para sacarle el máximo partido utilizaba ropa ajustada. Esta tradición duró hasta bien entrado el siglo

⁴⁵⁴ MACINTYRE, Margaret & BUCHBINDER, David, “Having It Both Ways: Cross-Dressing in Orton’s What the Butler Saw and Churchill’s Cloud Nin”, *Journal Dramatic Theory and Criticism*, vol. 2, n. 1, 1987, p. 25.

⁴⁵⁵ HOLLAND, Peter, “The Play of Eros: Paradoxes of Gender in English Pantomime”, *New Theatre Quarterly*, vol. 13, n. 51, 1997, p. 196.

XX”⁴⁵⁶. En la era victoriana, ver a una mujer con pantalones cortos y medias era considerado totalmente indecoroso⁴⁵⁷ y generó un cierto escándalo en la prensa: No podemos permitirnos el lujo de disfrutar de las sonrisas de nuestros hijos e hijas; ...de una mujer cuya delicadeza se supone que está profundamente sumida en su vanidad o en su atractivo para que se la lleve a sacrificarse presentándose públicamente con un atavío de varón... —escribía, por ejemplo, un airado comentarista en un periódico londinense⁴⁵⁸.



Autor desconocido, *Lucia Elizabeth Vestris aka Madame Vetrís como Don Giovanni*, 1820.

Si bien podemos encontrar ciertos elementos subversivos, como comentábamos antes, en el hecho de performativizar una mezcla de lo socioculturalmente asociado a lo masculino y lo femenino, el énfasis en la exposición de las piernas por parte del Principal Boy, responde a la mirada escopofílica del varón heterosexual: como observan Vern y Bonnie Bullough, “se esperaba que la mejor actriz «masculina» mostrara una dosis considerable de pierna, pero de alguna manera mantuviera las suficientes características femeninas como para evitar la mayor parte de las críticas de lo que no era aceptable”⁴⁵⁹. ¿Y qué era

⁴⁵⁶ KAPLAN, Charles, “The Only Native British Art Form”, *The Antioch Review*, vol. 42, n. 3, 1984, p. 269.

⁴⁵⁷ Si bien la pantomima tiene tintes *drag* por su carácter bufonesco, podríamos traer aquí la frase de Butler que habla de un *drag* que perpetúa y otro y que subvierte, pero, lejos de delimitar *cross-dressing* vs *drag*, únicamente dentro de este último. Lo que cabe preguntarnos: ¿mostrar las piernas portando elementos asociados a la masculinidad en este contexto es una forma de interpelar al interdicto y empoderarse o una manera de objetualizarse convirtiéndose en el receptáculo de la mirada escopofílica del varón? Quizás sea ambas cosas.

⁴⁵⁸ KAPLAN, 1984, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁵⁹ BULLOUGH, Vern & BULLOUGH, Bonnie, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 227.

inadecuado o inaceptable? ¿Que la mujer no se vistiese y se comportase como le correspondía? ¿O acaso el espectador hombre podía temer que se cuestionase su virilidad cuando era una mujer la que la representaba o que de algún modo ese “hombre” que estaba en escena suscitase su deseo?

En 1861, poco tiempo después de la primera interpretación del *Principal Boy*, el personaje de la *Dame* salió a la palestra. Habitualmente, ésta solía presentar dos tipos de actuaciones: o bien se trataba de un hombre que encuerpaba una personificación femenina extremadamente *camp*, o bien de un hombre que se expresaba con una actitud machirula pero vestido con ropa de mujer. La *Pantomime Dame* usaba un vestuario bastante llamativo y estrafalario, que solía cambiar en numerosas ocasiones durante la función, y se caracterizaba por su personalidad escandalosa e histriónica y sus comentarios traviesos, brillantes e impredecibles. Podría interpretar diferentes papeles, aunque normalmente solía ser el de madre del protagonista, pero en cualquier caso siempre estaba encarnada por un hombre. Peter Ackroyd, en su estudio *Dressing Up* (1979)⁴⁶⁰ muestra como la Dama de la pantomima es claramente un hombre vestido como una mujer absurda y fea, y gran parte de la comedia deriva del hecho de que ella se está burlando de sí misma. Para Rachel Fensham, se trataba de un tipo de actuaciones claramente machistas y apunta a “la figura tradicionalmente misógina de la dama de pantomima como una fuerza históricamente conservadora”⁴⁶¹. Por su parte, Carolyn Williams afirma que “mucho antes de que el feminismo contemporáneo influyera en las sensibilidades, los críticos del siglo XIX señalaron la cuestión preocupante de ridiculizar a los personajes femeninos”⁴⁶², también “argumenta en contra de la acusación de misoginia como un instrumento demasiado burdo para atacar estas caricaturas exageradas”⁴⁶³, ya que considera que la parodia pone de relieve la teatralidad general de las convenciones y las formaciones sociales, y cómo se crean y recrean a través de la repetición performativa.

A este respecto, me gustaría insistir en la idea de que, aunque un personaje de un género concreto de las variedades reúna unos patrones de actuación que son los que lo configuran como tal, vemos que con el caso de las performatividades de género no normativas en general y, en este contexto de los juegos de género en el mundo del varieté en particular, no es algo tan evidente y monolítico. Un ejemplo es el caso de Adah Isaacs

⁴⁶⁰ ACKROYD, Peter, *Dressing Up: Transvestism and Drag, the History of an Obsession*, New York, Simon & Schuster, 1979.

⁴⁶¹ FENSHAM, Rachel, “Transvestophilia and gynomimesis: Performative strategies and feminist theory”, *Cultural Studies*, vol. 10, n. 3, 1996, pp. 488-489.

⁴⁶² LEE, Josephine, “An Intelligent Woman’s Guide to Gilbert and Sullivan”, *Nineteenth-Century Gender Studies*, n. 7-3, 2011. Disponible en: <http://ncgsjournal.com/issue73/lee.htm>

⁴⁶³ *Ibidem*.

Menken, cuya performatividad acabó cuestionando e influyendo en la concepción y encuerpamiento de la identidad de su público masculino (de forma similar a como también lo vimos con Vesta Tilley). Si bien en gran medida puedo compartir ciertas críticas que tachan a la *Pantomime Dame* de misoginia, creo que habría que ir al caso específico: aunque en algunos aspectos fuese así, eso posiblemente no impediría que aportase entre líneas otros discursos subversivos sobre el género. Por último, en cuanto al último tipo de personaje de la pantomima que mencionábamos al principio, las llamadas Ugly Sisters, hay que señalar que era habitualmente interpretadas por hombres, salvo en algunas ocasiones en que eran representadas por dos mujeres o por un hombre y una mujer. Como las *Dames*, tenían también atuendos estrafalarios y extravagantes y solían mostrar, de forma cómica, su antagonismo hacia la *Principal Girl* y, a veces, entre ellas mismas.



Bassano Ltd, *Dan Leno como Mamá Ganso*,
1902-1903.

Junto al minstrel, el burlesque, el *music-hall* y la pantomima, otro género muy importante para entender el uso del *drag* en los espectáculos populares es el teatro de cabaret. Este término –que etimológicamente proviene del francés y significa taberna– pasó a usarse internacionalmente, sobre todo a partir de mediados del XIX, para referirse a clubs nocturnos que solían combinar música, canción y baile, aunque a veces se intercalaban con otro tipo de números similares a los de otras formas de teatro de variedades. Si en

origen eran espacios puramente lúdicos donde la gente iba a bailar y a escuchar música, con el tiempo adquirieron un cariz intelectual e incluso irreverente. Acogían tanto a cantantes, como por ejemplo Edith Piaf, a ciertos números que en la época eran tachados de obscenos y escandalosos como el cancan. *Grosso modo*, podría decirse que los cabarets respondían a tres tipologías principales: en algunos, como en el caso de los famosos cabarets parisinos Le Chat Noir y del Lapin Agile, los números contaban con la presencia de cantautores, cantantes, músicos y orquestas de jazz; otro tipo de espacios, como el Moulin Rouge y el Folies Bergères se especializaron en espectáculos de revista con tintes eróticos destinados a grandes públicos⁴⁶⁴; y, por último, nos encontramos con una serie de carabarets frecuentados por los círculos de vanguardia e intelectuales, como Els Quatre Gats de Barcelona o el Cabaret Voltaire de Zúrich.



Alfred Choubrac, *Au Joyeux Rouge*, 1890.

En lo que concierne al *cross-dressing*, uno de los ejemplos más interesantes es el de los cabarets alemanes. En efecto, durante la República de Weimar (1918-1933), Berlín se convirtió en la capital mundial del cabaret hasta la llegada de Adolf Hitler al poder. Como explica Mel Gordon, “los actos de travestismo [...] se hicieron más abundantes después de 1919 [en la capital alemana] y se podían encontrar en la mayoría de los cabarets y salas de fiestas para gays”⁴⁶⁵, de tal modo que incluso “los folletos de hoteles,

⁴⁶⁴ La revue, o revista, puede definirse como un subgénero dramático de la comedia que mezcla e intercala música, baile y, muchas veces, también breves escenas teatrales o sketches humorísticos o satíricos. La revista combina elementos dramáticos del burlesque, el *vaudeville*, la *extravaganza* y la comedia musical, pero se distingue de todos ellos anteriores por su carga erótica y simpleza dramática.

⁴⁶⁵ GORDON, Mel, *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House, 2006, p. 126.

las guías turísticas y las revistas intelectuales mensuales llegaron a promocionar los principales clubes de *drag*”⁴⁶⁶. Uno de los espacios más interesantes fue el célebre club Eldorado, dirigido principalmente a la comunidad homosexual, donde actuaban, de forma habitual, Marlene Dietrich o Claire Waldoff. Según se apunta en el catálogo de la exposición *Camp: Notes on Fashion*, éste se convirtió en un lugar predilecto para el *cross-dressing*, en que “los clientes [...] podían comprar fichas para bailar con una de los/las azafatos/as travestidos/das”⁴⁶⁷. Uno de los habituales de Eldorado rememoraba así la atmósfera del club: “siempre se veía gente famosa allí, como Max Pallenberg. No era un gran espectáculo, pero lo más fascinante era que... había lesbianas con el pelo corto que parecían lesbianas, lesbianas que parecían mujeres hermosas, lesbianas vestidas exactamente como hombres y que parecían hombres. Había hombres vestidos como mujeres, así que no podías reconocer que eran hombres, era tan convincente. Entonces veías parejas bailando y no podías ya saber lo que eran”⁴⁶⁸.



Otto Dix, *Metropolis*, 1927-1928.

Un ejemplo de hasta qué punto los espectáculos de Eldorado servían para poner de manifiesto lo que hoy llamaríamos el carácter ficcional y socioculturalmente construido del género lo hallamos en la siguiente anécdota. En 1932, un reportero del *Vogue* estadounidense se desplazó a la capital alemana para localizar a la mujer berlinesa perfecta, de cara a la edición de la revista que se publicaría en mayo de ese mismo año. Recorrió hoteles de lujo, cafeterías y lugares de recreo, buscando a la mujer que cumpliera

⁴⁶⁶ GORDON, 2006, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁶⁷ VV.AA., *Camp: Notes on Fashion*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2019, p. 114.

⁴⁶⁸ GORDON, 2006, *op. cit.*, p. 127.

los requisitos que buscaba la revista: que tuviese la longitud ideal de la nariz, que llevase accesorios y zapatos a la última moda... Desesperado por no encontrar lo que buscaba, recogió la sugerencia que le hizo alguien de pasarse por Eldorado y fue allí, finalmente, donde encontró una mujer no biológica que respondía a ese supuesto modelo de “berlinesa perfecta”. De los géneros del teatro de variedades analizados hasta ahora, podemos decir que el cabaret que se dio durante la República de Weimar acogió a una clase de *drag* que se ajusta más a lo enunciado en el primer capítulo. En efecto, en este género, lo paródico tiene que ver más con una forma de disfrutar la nocturnidad desde lo lúdico que con un afán por ridiculizar como en el caso de *Pantomime Dame*. Podríamos decir que la subversión sexo-genérica de carácter político iba implícita en la experimentación artística del espectáculo: la construcción de personajes extravagantes y de fantasía tenía lugar de una forma similar en la que se articulaba en los *drag Balls* de Harlem.

Como estamos pudiendo observar, en función de la época y la geografía y, especialmente, en función del género de teatro de variedades que se trate, cambia la forma en la que se presenta el *gender impersonator*. Esto se percibe especialmente en los llamados *Freak shows*. Este tipo de espectáculo surge en Gran Bretaña en el siglo XVII y, en sus inicios, se centraba en la exhibición de personas o animales con “rarezas” fisiológicas. En la segunda mitad del XIX, se popularizó también en Estados Unidos, pasando a convertirse en muchos casos en un complemento de los espectáculos del vodevil o de los llamados *dime museums*, museos populares de entretenimiento destinados a las clases proletarias cuya entrada costaba diez centavos. Eran espacios donde podía mostrarse aquello que, en otros lugares, sería considerado aberrante, inmoral o clandestino. Como apunta Clare Sears, las leyes que buscaban reducir la visibilidad de los cuerpos problemáticos –incluyendo la ley de travestismo– constituían una densa matriz legal que dictaba los tipos de cuerpos que podían moverse libremente por el espacio urbano y los tipos de cuerpos que no podían hacerlo. Sin embargo, estas leyes también podían incitar a la fascinación cultural y al deseo de ver, algo que los empresarios podían explotar⁴⁶⁹.

El elenco de “monstruos” que se exhibían en estos espectáculos era variado: desde mujeres barbudas, al llamado “eslabón perdido” (un afroamericano o un hombre blanco con la cara pintada de negro que se presentaba como el “eslabón perdido” entre el hombre

⁴⁶⁹ SEARS, Clare, “Electric Brilliancy: Cross-Dressing Law and Freak Show Displays in Nineteenth-Century San Francis”, *Women’s Studies Quarterly*, vol. 36, n. 3-4, 2008, p. 177.

y el animal⁴⁷⁰), pasando por hermafroditas o *cross-dressers*. Era habitual que los dueños de los *freak shows* prohibiesen a estos últimos vestir del género opuesto al que se les asignó al nacer fuera del recinto del espectáculo, a fin de mantener “el misterio”. Tal y como sugiere Sears, la visibilidad de los *cross-dressers* en los espectáculos de fenómenos funcionaba de forma complementaria a las leyes contra el travestismo y podría leerse como parte de un dispositivo disciplinario orientado a coartar cualquier amenaza contra la transgresión del género. “El *freak show* también se asemejaba a la ley del travestismo como un discurso normalizador que transmitía a las audiencias, en términos claramente visuales, los parámetros de comportamiento aceptable y los castigos por violar estas reglas”⁴⁷¹.

Otro tipo de espectáculos populares en los que tendrá cabida el *drag* serán los circos. Tal y como sucedía con los *freak shows*, éstos tenían un carácter itinerante y, en ese sentido, podrían verse como una oportunidad para que realidades identitarias múltiples de carácter no normativo se visibilizaran en las poblaciones alejadas de las grandes urbes. Según Janet Davis, “la diversidad de las estrellas de circo fue especialmente extraordinaria ya que trajeron aspectos del mundo gay urbano a zonas rurales aisladas”⁴⁷². Aunque ciertas prácticas que, a día de hoy, asociamos al circo, como la acrobacia, el malabarismo o el contorsionismo acompañan al ser humano desde la Antigüedad, el primer circo moderno fue inaugurado por Philip Astley en Londres en 1768. Inicialmente se centraba en la muestra de habilidades ecuestres, pero ante la insistente demanda de novedades por parte del público, Astley se vio obligado a contratar a artistas de diferentes disciplinas como bailarines, acróbatas, juglares o payasos. Según Davis, “el mundo del circo era un universo de fluidez del género [...], con acróbatas andróginos, payasos de género flexible, interpretes en *drag*, y animales vestidos de hombres”⁴⁷³. En 1783, Astley se asoció con el experto jinete italiano Antonio Franconi para fundar un teatro ecuestre al que denominaron Cirque Olympique, uno de los espacios donde, de forma precursora, se empezará a mostrar el diálogo entre el *cross-dressing* y el arte ecuestre. Pero será en el circo fundado en Filadelfia por John Bill Ricketts en 1793 donde se dio a conocer uno de los *females impersonators* circenses más famosos de la época, el acróbata y jinete Ella Zoyara.

⁴⁷⁰ COOK, James, “Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P. T. Barnum’s ‘What Is It?’ Exhibition” en GARLAND-THOMSON, Rosemarie, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996.

⁴⁷¹ SEARS, Clare, 2008, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁷² DAVIS, Janet, *The Circus Age: Culture & Society Under American Big Top*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002, p. 169.

⁴⁷³ DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 143.



Autor desconocido, *Omar Kingsley aka Ella Zoraya con Spencer Q. Stokes*, 1863.

Nacido Omar Kingsley (1840-1879) y originario de St. Louis, Zoraya fue “descubierto” por el empresario Spencer Q. Stokes a la edad de ocho años. Spencer no sólo le entrenó para que perfeccionase sus dotes ecuestres y le instó a que apareciese en los espectáculos vestido de mujer (las amazonas tenían un especial reclamo por parte del público en aquel momento), sino que lo educó como una señorita en toda regla. Bautizada como “Mademoiselle Ella Zoyara” o “Miss Ella”, Kingsley se convirtió en una estrella internacional, famosa tanto por su destreza como por su belleza. En una imagen promocional de 1863, vemos a Kingsley ataviado con un vestido blanco de volantes con crinolina (que nos recuerda a los tutús de las bailarinas de ballet) y una especie de *underbust* que le ciñe la cintura de forma extrema. En una de sus manos, porta un látigo y con la otra retira un cortinaje que dota a la imagen de un carácter sumamente teatral. Detrás de ella, a la izquierda, aparece su mentor Stokes, aportando profundidad de campo a la composición. Podemos hacer una lectura triple de esta imagen desde el punto de vista de su relación con la subversión sexo-genérica: en primer lugar, da la impresión de que, con el *outfit* y la pose de Kingsley, pretende capturarse la concepción de la verdadera feminidad de la época; en segunda instancia, la presencia de Stokes parece responder al mérito patriarcal ya que pese a estar en segundo plano, legitima la fama de la joven (“tu éxito sin mí no hubiera sido posible”); y, por último –aún a riesgo de hacer una

sobreinterpretación desde el presente— podríamos pensar que la imagen se nos presenta como una alegoría: parece que Kingsley desde el “teatro” en el que performativiza el género femenino se asoma para observar cómo la sociedad performativiza el suyo en la vida cotidiana.

El segundo número circense en el que se pone sobre la mesa la problematización del género es la payasería. Si como mostrábamos hace un momento las actuaciones de Zoyara respondían al patrón del *cross-dressing* y el *female impersonation*, el payaso con connotaciones de género podría asociarse (según las diferencias terminológicas aquí establecidas) al conjunto de las performatividades *drag*. Como observa Davis, “el *drag* ha sido un elemento importante de la payasada de circo desde su génesis en la Europa del siglo XVIII”⁴⁷⁴. Los payasos, que rara vez eran mujeres, como explican Katherine Adams y Michael Keene en su libro *Women of the American Circus, 1880-1940*⁴⁷⁵, se caracterizaban por su comportamiento exagerado y estereotipado y por el uso de vestimentas extravagantes, maquillaje excesivo y pelucas llamativas. Según algunas interpretaciones, cuando iban travestidos, representaban una visión fuertemente estereotipada de la feminidad. En un artículo del 10 de abril de 1938, titulado “Slapstick as an Art”, la revista *New York Times Magazine*, describía una lista de famosos gags en la payasería de la época, que incluía payasos hombres vestidos de forma exagerada como mujeres; los personajes intentaban sin éxito lucir atractivos y seducir a una pareja, lidiar con bebés malvados, cocinar una cena para gourmets, arreglar las tuberías del agua caliente o pelearse con su esposo borracho. Estos payasos «femeninos» llevaban globos por pechos y otros accesorios, así como grandes cantidades de pintalabios y pelucas salvajes que, según Davis, representaban “grotescas representaciones *drag* del cuerpo femenino”⁴⁷⁶.

Sin embargo, en mi opinión, siguiendo a Janet Davis, si bien es cierto que en ocasiones la figura incorpora elementos de un *drag* de carácter más tradicional, en otras muchas apunta, de alguna forma, a una disolución de las fronteras binarias del género, a una suerte de *gender bending* sumamente interesante. Como escribe Davis, “el payaso en *drag* desafió explícitamente las normas de género, porque demostró el terreno cambiante y socialmente construido en el que se basaban las normas «naturales»”⁴⁷⁷. Un ejemplo notable a este respecto lo encontramos en la figura de Ernest Burch (1925-1993),

⁴⁷⁴ DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁷⁵ ADAMS, Katherine & KEENE, Michael, *Women of the American Circus, 1880-1940*, North Carolina, McFarland & Company, 2012, p. 183.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 178.

conocido como Blinky the *Clown* (nombre que le dio el director de cine Cecil B. DeMille cuando grabaron “The Greatest Show on Earth” en 1952). Burch comenzó a hacer payasadas a los catorce años y debutó con el circo Daily Brothers en Georgetown, Texas. La tipología de payaso a la que pertenecía era a la de los llamados “de cara blanca”, que toman elementos del maquillaje del mimo y del arlequín. Un aspecto muy característico del maquillaje de Blinky era el uso de pestañas verdes, que DeMille valoró en su metraje en tecnicolor. Janet Davis describe así el *outfit* de Blinky en *drag clown* en una de sus actuaciones: “Ernie Burch [aparece] ataviado en *drag*, con enormes pechos de goma, vestidos, maquillaje llamativo y una peluca larga y rubia, a lo Mae West”⁴⁷⁸. La superposición identitaria de personajes en este caso concreto es fascinante. El payaso, como ser poshumano, toma elementos estereotipados de la feminidad llevados hasta el paroxismo, haciendo alusión a una diva cinematográfica (icono de la feminidad), que por cierto será uno de los referentes más utilizados en el espectáculo *drag* en general. De hecho, la estética clown, del arlequín y del mimo serán fundamentales para el desarrollo de estéticas performativas *gender bender* en algunos de los grupos experimentales de teatro de los años sesenta y setenta, así como en la escena club de finales de los setenta y principios de los ochenta en Londres y a finales de los ochenta y principios de los noventa en Nueva York.



Autor desconocido, *Ernie Burch aka Blinky the Clown*, 1947.

⁴⁷⁸ DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 170.

Como venimos afirmando, el género es socioculturalmente construido y sus concepciones varían en función de la época y la geografía. Según señala Peta Tait, tanto a finales del XIX como en la mayor parte del siglo XX, la performance aérea, en la que podemos agrupar el funambulismo y el arte del trapecio y la acrobacia, era asociada en la concepción popular con la feminidad⁴⁷⁹, lo que explica que algunos artistas masculinos del género –interesados en esta disciplina o en encarnar la feminidad– empezaran a vestir ropas de mujer. Uno de los ejemplos más conocidos dentro de este número circense en relación a la subversión sexo-genérica es el de Herbert Beeson (1899-1969). Siete meses después de que Beeson se uniese a circo de los Maravillosos Lucknow, la funambulista de la compañía se resbaló y se lesionó. Beeson suplicó que no la despidieran, se puso un vestido y una peluca y se hizo cargo de su número como Berta Beeson. De ahí pasó al Circo Sells-Floto, que la describía en los carteles promocionales como “Mademoiselle Beeson, Maravillosa Venus de la cuerda floja”, y posteriormente, en 1923, al circo de los Ringling Bros, Barnum & Bailey, donde actuó como bailarina estrella hasta 1936. Beeson fue definida en su época –según Janet Davis– como “la única bailarina aérea del mundo, la excéntrica de la cuerda floja, bailando, saltando, columpiándose, haciendo piruetas sobre un delgado hilo de acero”⁴⁸⁰. Davis pone en valor el trabajo de Beeson y otro coetáneo suyo: “el acto del imitador femenino de Beeson, junto con el papel de Albert Hodgini como «Miss Daisy» [...] hablan de la existencia de una vibrante e importante cultura del *drag*⁴⁸¹ en [el ámbito circense dentro de] los primeros años del siglo XX”⁴⁸².

Es interesante observar que todos los testimonios de época apuntan a que, fuera del escenario, Beeson hacía mucho hincapié en legitimar y validar constantemente su masculinidad. Al hilo de esto, Tom Barron, conocido como “el payaso más alto del mundo”, recuerda así a Beeson en una entrevista: “era un imitador femenino, pero no era nada femenino, de hecho, era el capitán del equipo de béisbol. Era un tipo estupendo, era muy gracioso”⁴⁸³. En contraposición a estas declaraciones, en el circuito del circo se le distinguía con el apelativo “el Julian Eltinge de la cuerda floja”⁴⁸⁴. Así, más allá de la performatividad de la feminidad que ponía en práctica en sus actuaciones, parece claro

⁴⁷⁹ TAIT, Peta, *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*, New York, Routledge, 2006, p. 3.

⁴⁸⁰ DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁸¹ Janet Davis habla de *drag*, pero tal y como aquí hemos expuesto la terminología, la performance aérea se caracterizaría por una presencia generalizada de *cross-dressing* más que de *drag*.

⁴⁸² DAVIS, Janet, 2002, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁸³ BROWN, Gordon, “An Interview with Tom Barron, ‘World’s Tallest Clown’”, *Bandwagon: The Journal of the Circus Historical Society*, n. 40, 1996, p. 20.

⁴⁸⁴ SPIEGEL, Irving, “Ex-Star of Circus Advance Man Now”, *New York Times*, 3th of may, 1954, p. 26.

que Beeson hacía gala de un fuerte ansiedad y miedo por traicionar su género “verdadero”.



Autor desconocido, *Herbert “Slats” Berta Besson*, finales de los años 20 principios de los 30.

Otro ejemplo importante de performer aéreo que recurrió al *cross-dressing* es el de Lulu (el Niño Farini), considerado como una estrella de la acrobacia y el trapecio. Samuel Wasgatt nació en Hancock (Maine) en 1855 y en 1866 fue adoptado por el *showman* conocido como El Gran Farini (William Leonard Hunt) quien le instruyó en la acrobacia y el trapecio. Este fue presentado al gran público como “El Niño Farini, la maravilla de la era”. Realizaba diferentes números, pero el más sonado era el de mantenerse anclado al trapecio únicamente por el cuello mientras tocaba el tambor. Tres años después de adoptar a Wasgatt, El Gran Farini tuvo la idea de llevarlo sobre su espalda caminando por la cuerda floja, tal y como lo había hecho El Gran Blondin, considerado como uno de los mejores acróbatas del mundo, quien siete años antes había realizado una hazaña similar con su hija. Pero la cosa no quedó ahí. ¿Por qué no realizar el mismo número, pero con una niña? Así que Wasgatt hizo su debut en 1870 en París como “la bella Lulu, la acróbata y catapultista niña circense”. Un año después, actuó en el Anfiteatro Holborn de Londres y fue tal su éxito que solo “a las seis semanas de su debut era tan famosa que fue objeto de comentarios ingeniosos y citas tan poco frecuentes en la

prensa, que no era necesaria una reseña para explicar quién era. Sin embargo, nadie se dio cuenta de que mademoiselle Lulu era un hombre⁴⁸⁵.



London Stereoscopic & Photographic Company,
Samuel Wasgare aka Lulu Farini, hacia 1870.

Entre 1870 y 1874 (otras fuentes afirman que 1875), la identidad de Lulú como travestido se mantuvo en secreto, aunque circulaban rumores que afirmaban que el Niño Farini y Lulú eran la misma persona. La “verdadera” identidad de “la bella diosa del aire, que en cada actuación vuela con la facilidad y la gracia de una paloma” se vio revelada en 1874 a causa del accidente que sufrió durante una actuación en Dublín. El médico que la atendió descubrió en la exploración el secreto de Lulu. El escándalo en los periódicos fue mayúsculo y Lulu empezó a ser “conocida como la Sam Hunt, travestida”⁴⁸⁶. Como señala Tait, “con el desenmascaramiento de género de Lulu [...], la sospecha pública sobre la identidad de género de los artistas circenses pareció aumentar, y como era de esperar, apoyada por la evidencia de la ambigüedad de género en otros lugares”⁴⁸⁷.

Tras el desvelamiento, el Niño Farini se cortó el pelo y se dejó crecer el bigote, pero siguió llevando, significativamente, el atuendo femenino propio de su época anterior. Es interesante, a este respecto, hacer un análisis comparativo de la tecnología corporal performativa de género representada por el trapecista en dos de las fotografías

⁴⁸⁵ Sobre Mlle Lulu en la página The Library of Nineteenth-Century Photography que se centra en el trabajo del fotógrafo decimonónico Paul Frecker. Disponible en <http://www.19thcenturyphotos.com/Mlle-Lulu-124492.htm>

⁴⁸⁶ TAIT, Peta, 2006, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸⁷ TAIT, Peta, 2006, *op. cit.*, p. 67.

que conservamos de él. En la primera, realizada London Stereoscopic and Photographic Company en 1866 o 1867 (antes de haberse convertido en Lulu), observamos a Farini y a su hijo adoptivo Wasgatt performativizando gestos que pueden ser leídos como masculinos y que transmiten una sensación de seguridad, fortaleza física, autonomía... En la segunda, tomada en torno a 1890, después de que Wasgatt hubiese abandonado el personaje de Lulu, vemos Wasgatt sentado, con el pelo corto y bigote y un atuendo muy similar al que usaba cuando performativizaba la feminidad en el trapecio. Este presenta una pose que, convencionalmente, podría ser descrita como delicada y grácil con las piernas dispuestas hacia su izquierda y los pies cruzados, mientras deja caer, en un gesto sumamente amanerado, su mano sobre el hombro. En la primera foto, predominan las formas angulosas y los fotografiados miran directa o casi directamente a la cámara. La segunda, por el contrario, se compone de líneas sinuosas y la mirada del retratado se dirige a un punto que se encuentra fuera de campo. A mi juicio, el hecho de que, tras su “desvelamiento”, Wasgatt se corte el pelo y se deje crecer bigote, conservando las ropas de su identidad anterior, socavan más el rígido binarismo que del personaje convencionalmente “femenino” de Lulu.



London Stereoscopic & Photographic Company, *Samuel Wasgare aka Lulu Farini*, hacia 1869 (izquierda).

London Stereoscopic & Photographic Company, *Farini de adulto*, hacia 1890 (derecha).

En resumen, podríamos decir que mientras algunos artistas de circo, como Beeson, separaron la representación de una performatividad femenina en el escenario de la representación de una performatividad masculina en la vida cotidiana, otros, como Zoyara, se negaron a arrodillarse ante la insistencia de la sociedad dominante por esas rígidas separaciones y otros, como Wasgatt tras su “desenmascaramiento”, o Barbette – de quien hablaremos a continuación– cuestionaron y evidenciaron la violencia del género.

En el terreno de la historia del arte, quizá el “*cross-dresser*” circense más conocido sea Barbette, por los vínculos que mantuvo con el grupo surrealista. Nacido en Round Rock (Texas), Barbette comenzó su carrera como acróbata a los catorce años en un espectáculo de circo llamado de The Alfaretta Sisters. Pasados unos años, se marchó a emprender su carrera en solitario que, sin dejar totalmente de lado sus orígenes circenses, podría enmarcarse, en su mayor parte, en los géneros del vodevil y del *music-hall*. Katherine Adams y Michael Keene relatan así su debut en Ópera de Harlem en 1919: “entonces Barbette desarrolló su espectáculo en solitario, realizando acrobacias de trapecio y funambulismo en *drag*, manteniendo la ilusión hasta el final del acto cuando se quitaba la peluca y hacía poses masculinas exageradas: «un ejercicio de mistificación y un juego de contraste masculino-femenino»⁴⁸⁸. En 1923 cruzó el océano para conquistar Europa actuando en lugares emblemáticos⁴⁸⁹ del mundo del espectáculo de la Belle Époque. En una carta a su amigo Paul Collaer, el cineasta de vanguardia Jean Cocteau narra la fascinación que le produjo la actuación de Barbette:

La próxima semana en Bruselas, verán un espectáculo de music-hall llamado «Barbette» que me ha tenido cautivado durante quince días. El joven estadounidense que hace este acto de funambulismo y trapecio es un gran intérprete, un ángel, y se ha convertido en amigo de todos nosotros. Ve a verlo... y dile a todo el mundo que no es un mero acróbata vestido de mujer, ni un gracioso temerario, sino una de las cosas más bellas del mundo teatral. Stravinsky, Auric, poetas, pintores y yo mismo no hemos visto ninguna muestra comparable de arte en el escenario desde Nijinsky⁴⁹⁰.

Las fotos que el surrealista Man Ray toma de Barbette muestran, en su mayoría, cómo éste se prepara para la función en el music-hall de París: en las imágenes, se observa un claro contraste entre su cuerpo fibroso, entendido como propio del hombre, y los accesorios asociados a la mujer, con los que va configurando su *cross-dressing*. A pesar de su carácter extravagante, sus indumentarias no se alejan de la estética convencional atribuida a las mujeres de su época. Sin embargo, es interesante señalar que Barbette finalizaba muchos de sus números quitándose la peluca rubia con ondas al agua y dejando ver su cabeza completamente calva. Con este *acting* –podría pensarse–, Barbette interpelaba a su público, evidenciando el carácter ficcional y socioculturalmente construido del género. Según Rachel Shteir,

⁴⁸⁸ ADAMS, Katherine & KEENE, Michael, *Women of the American Circus, 1880-1940*, North Carolina, McFarland & Company, 2012, p. 15.

⁴⁸⁹ Como el Casino de París, el Moulin Rouge, el Empire, el Circo Médrano, el Teatro Alhambra y el Folies Bergère.

⁴⁹⁰ STEEGMULLER, Francis, “*An Angel, A Flower, A Bird*”, *The New Yorker*, 27th of September, 1969, p. 134.

al «revelar» su género en el escenario, al volverse «más femenina» que la mujer biológica, Barquette introdujo una sensibilidad *camp* en el *strip-tease avant la lettre*. Pero hizo más que eso. Capaz de cambiar sin esfuerzo de lo femenino a lo masculino sin encarnar el estado «natural» de ninguno de los dos, definió la identidad homosexual visible y recién reformulada. En París, esto siguió siendo aceptable. Pero en Broadway, los préstamos eróticos y de representación del otro sexo se vuelven aterradores cuando sugieren que el placer sexual desafía los símbolos estáticos masculinos y femeninos⁴⁹¹.

Barquette planteaba con sus actuaciones —en las que jugaba con la dicotomía del género a su antojo— un *genderfuck drag* que excede la gran mayoría de los casos de juegos identitarios presentes en los escenarios de finales del XIX y de las primeras décadas. Además de su destreza técnica, gusto, refinamiento y creatividad, tenía un amplio conocimiento de diferentes dimensiones creativas y, por supuesto, del arte teatral: según Cocteau, “Barquette declara que las heroínas de Shakespeare son su inspiración: «Quería un acto que fuera una maravilla: por lo que por supuesto tenía que ser una belleza extraña»”⁴⁹².



Man Ray, *Barquette*, 1931.



Man Ray, *Barquette*, 1926.

⁴⁹¹ SHTEIR, Rachel, *Striptease: The Untold History of the Girlie Show*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 96.

⁴⁹² STEEGMULLER, Francis, *Cocteau: A biography*, Boston, Nonpareil Books, 1986, p. 525.

2.2. Subversiones de género en las Vanguardias Históricas

Como veíamos antes, la figura de Barbette fascinó a muchos de los creadores del entorno surrealista. Si bien no puede decirse que el dadaísmo y el surrealismo, en su conjunto, se mostrasen siempre abiertos a cuestionar las fronteras de género establecidas, sí que hubo, dentro de ambos movimientos algunxs artistxs que llevaron a cabo un trabajo de deconstrucción del binarismo sexo-genérico muy interesante. Sarah Bay-Cheng, por ejemplo, conecta la rebeldía nihilista característica del dadaísmo con el derribo de los convencionalismos sexuales y de género:

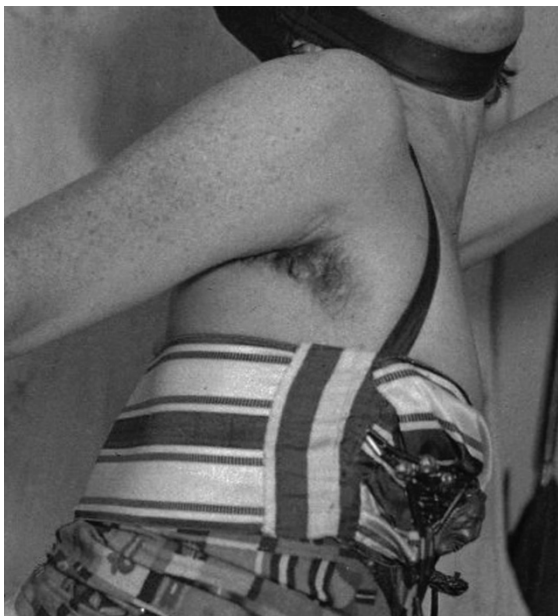
en su «Manifiesto Dada» (1918), Tzara proclamó expresamente la negación de la familia tradicional, el futuro, la memoria, la autoridad y de las convenciones sexuales, entre otras cosas. Teniendo en cuenta el ataque de Dada a instituciones sociales como el matrimonio y la familia, no es difícil establecer un paralelismo entre los principios estéticos de la vanguardia y lo *queer*, a pesar de la abrumadora heterosexualidad y misoginia dentro del propio Dada. De todos modos, a pesar de la cultura casi exclusivamente masculina de Dada (y más tarde del surrealismo), las transgresiones de género les preocuparon a muchos en [la época de] las vanguardias⁴⁹³.

Otras autoras, por el contrario, como Meredith Mendelshon, sostienen que “mientras que Dada no tenía ningún problema en cuestionar la autoridad, el sentido, la realidad y todo lo demás relacionado con lo que ellos veían como un mundo occidental burgués, sus practicantes rara vez, si es que alguna vez lo hicieron, ponían en tela de juicio los roles y conductas de género convencionales”⁴⁹⁴. En efecto, habría que preguntarse si la afirmación de que el dadaísmo compartía una visión “flexible” del género puede hacerse extensiva a todxs sus integrantes y, en particular, a sus prácticas de vida. Mientras que Bay-Cheng destaca la figura de la escritora y promotora de arte lesbiana Gertrude Stein, Pegrum hace alusión a Marcel Duchamp, y a su alter ego femenino Rose Sélavy, al cuestionamiento del binarismo de género en los collages de la alemana Hannah Höch y o a la bisexualidad del poeta René Crevel. No obstante, quizá la figura pionera más interesante a este respecto sea la de la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, hasta hace poco casi ignorada en las historias que se han construido de este del periodo.

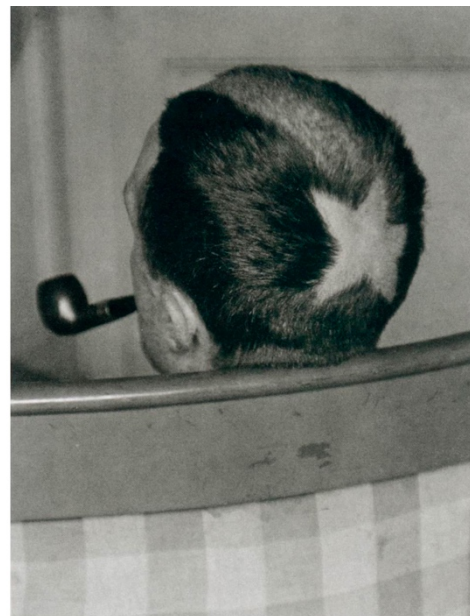
⁴⁹³ BAY-CHENG, Sarah, *Mama Dada: Gertrud Stein's Avant-Garde Theater*, New York - London, Routledge, 2004, p. 11.

⁴⁹⁴ MENDELSON, Meredith, “The Women of Dada, from Hannah Höch to Beatrice Wood”, *Artsy*, 2017. Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dada-hannah-hoch-beatrice-wood>

Elsa Hildegard Plötz, que adoptaría el título nobiliario después de contraer matrimonio con el Barón Leopold von Freytag-Loringhoven en 1913, nació en 1874 en una ciudad polaca que en aquel momento pertenecía a Alemania. Tras la muerte de su madre, Elsa abandonó a su autoritario progenitor y se mudó con su tía (Elise Franciska Kleist) a Berlín, donde trabajó en un cabaret y estuvo en contacto con intelectuales y artistas, principalmente del teatro, de los círculos bohemios de la ciudad. Después de estudiar arte en Dachau y contraer matrimonio dos veces, una con el arquitecto August Endell y otra con el poeta Felix Paul Greve, se trasladó con este último a Kentucky para huir de los problemas económicos que aquejaban a la pareja y fundaron una granja. Al poco tiempo, se separaron y Elsa se mudó a Nueva York, donde se casó con su tercer y último marido, Leopold, con el que también terminaría rompiendo. Es en ese momento cuando empieza a consagrarse plenamente al arte en todas sus formas, abrazándolo como forma de vida. Una de las facetas más radicales de su trabajo fueron sus acciones, en las que exploraba la potencialidad del cuerpo como soporte artístico y las que denominó “posar como arte”. Según Joan Casellas, Elsa “se rasura[ba] la cabeza y se la pinta de rojo. Adelantándose al *punk*, se maquilla los labios de negro y, tal cual, se exhibe desnuda en la redacción de *Little Review* posando con plena intención artística contra las paredes pintadas de negro de esa redacción que tan bien conoce. Elsa se pasea semidesnuda por las calles de Nueva York con latas de tomate como sostén y cucharillas de café como pendientes. En diversas ocasiones es detenida por escándalo público”⁴⁹⁵.



Autor desconocido, *Baronesa Elsa Von Freytag* (fragmento), 1915.



Man Ray, *Duchamp con tonsura estrellada*, 1919.

⁴⁹⁵ CASELLAS, Joan, “La baronesa Dadá: Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer”, *Efímera*, vol. 2, n. 1, p. 24.

Lo que me interesa subrayar es que, en todas estas apariciones, Von Freytag-Loringhoven desplegaba una androginia radical, que cuestionaba pública y abiertamente el binarismo de los convencionales códigos de género. Como apunta Irene Gammel, gran parte del carácter moderno de la Baronesa, a día de hoy, tiene que ver con sus impresionantes actos de género que sin duda deslumbrarán a los espectadores y lectores posmodernos educados en las teorías butlerianas. Estas teorías de género estipulan que el cuerpo material repite y reproduce construcciones socioculturales, y que los actos de género que se realizan diariamente pueden ser utilizados para perturbar, desestabilizar y parodiar las categorías de cuerpo, género, sexualidad, e identidad⁴⁹⁶.

Además de incorporar objetos bizarros en la configuración de su indumentaria o, mejor, de sus múltiples personajes, hacía un uso consciente y cruzado tanto de elementos como de gestos performativos socioculturalmente asociados a lo masculino y lo femenino. De hecho, los documentos escritos y las escasas fotografías que conservamos muestran, más allá del uso reiterativo de maquillajes, plumas y atuendos vaporosos, sus axilas ampliamente velludas, alguna acción fortuita en la que desfilaba con un pene falso o aseveraciones en las que remarcaba que su arte poseía una cualidad “agresiva” y “viril”.

En ese sentido y dado que está documentado que las acciones de la Baronesa se remontan, al menos, a 1915, ¿no es posible pensar que la famosa performance de Duchamp como Rose Sélavy (1921), o la famosa foto de Man Ray en la que aparece con la cabeza parcialmente afeitada a modo de tonsura estrellada (1919 o 1921) puedan haber estado inspiradas por el trabajo de Von Freytag-Loringhoven?⁴⁹⁷ Si bien la primera aparición del nombre de Rose Sélavy en la obra de Duchamp data de 1920, no será hasta su intervención en el collage de su amigo Francis Picabia *L'Oeil Cacodylate*, de 1921, cuando Duchamp incorpora la segunda “r” al nombre de Rose. 1921 es un año en el que la presencia de Sélavy se hace patente en manifestaciones de lo más diversas: fotografías, *ready-mades*, escritos, *calambours* y juegos de palabras. Será

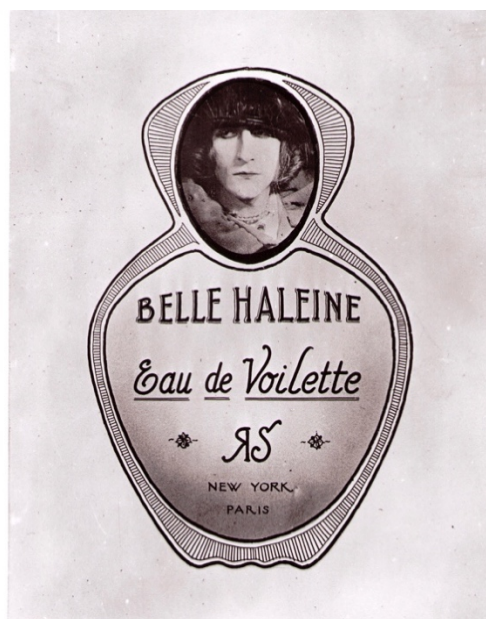
⁴⁹⁶ GAMMEL, Irene, “Limbswishing Dada in New York: Baroness Elsa’s Gender Performance” en HJARTARSON, Paul & KULBA, Tracy, *The Politics of Cultural Mediation: Elsa von Freytag-Loringhoven and Felix Pail Greve*, Canada, University of Alberta Press, 2003, p. 15.

⁴⁹⁷ Recientemente, se ha sugerido también la posibilidad de que el famoso urinario de Duchamp pueda haber sido concebido por la Baronesa: “La única obra de arte escultórica que se conserva de Elsa, tiene el título «God» (Dios), y es un caño de desagüe retorcido, oxidado sobre una madera. Basándose en un poema de la baronesa, Irene Gammel junto con Julian Spalding y Glyn Thompson, sostienen que «El urinario» y «God» eran en realidad un díptico, dos obras que dialogaban, y que hacía referencia a la relación con Marcel Duchamp. Un retrato, donde Duchamp era Dios y la baronesa era el urinario acostado. El poema dice: «Él llegó protegido por la fama a este país / a usar sus cañerías o divertirse con ellas. / Y yo soy un útero teutónico / que aún no ha recibido sus jugos»” (TORRES, Carmela, ¿«El urinario» de Elsa para Duchamp?, *La izquierda diario*, 2017. Disponible en: https://www.izquierdadiario.es/El-urinario-de-Elsa-para-Duchamp?id_rubrique=2653).

Man Ray, en una serie de fotografías realizadas para el *ready-made Belle Haleine, Eau de Voilette* de 1921, quien le ponga rostro por primera vez al personaje. Entre las varias imágenes de Rose que tomó posteriormente el fotógrafo norteamericano, una de las más conocidas es una instantánea en la que Duchamp-Sélavy aparece tocado con un sombrero adornado con una franja con motivos neoplasticistas diseñados por Sonia Delaunay, bajo cuya ala se adivinan parcialmente las espesas cejas del artista y sus ojos entreabiertos, lívidamente ahumados, en consonancia con la estética de las *vamps* del cine mudo de la primera década del siglo XX. El *outfit* se completa con un abrigo, perteneciente Gabrielle Buffet⁴⁹⁸, con solapas de piel que Rose acerca a su cuello delicadamente con las dos manos, una de ellas engalanada con una pulsera y un anillo⁴⁹⁹.



Man Ray, *Rose Sélavy*, 1921.



Marcel Duchamp, *Etiqueta para Le Belle Haleine*, 1921.

Esta foto y las posteriores, muestran una evolución con respecto a las de *Belle Haleine*, un interés creciente de Duchamp por la mimesis, por hacer una suerte de “*passing*” que guarda bastante relación con la tradición de las personificaciones femeninas del teatro de variedades antes citadas. Aunque de forma menos clara que las fotos de Barbette realizadas por Man Ray, se aprecia aquí también esa hibridación de elementos masculinos y femeninos que parece cuestionar la concepción naturalista de la identidad. No obstante, ¿hasta qué punto Duchamp tenía la intención política de subvertir

⁴⁹⁸ Crítica y escritora de arte francesa, vinculada al movimiento dada y cuyo esposo fue el artista “surrealista” Francis Picabia.

⁴⁹⁹ Hay estudios que defienden que las manos que aparecen en la fotografía son las del propio Duchamp retocadas a posteriori, mientras que otros apuntan que pertenecen a una mujer que las coloca de tal manera que parece que fueran las del artista.

los códigos del género? ¿Hasta qué punto se trata de un mero juego provocador dadaísta? El propio Duchamp señala al respecto: En efecto, quise cambiar de identidad y la primera idea que se me vino a la cabeza fue adaptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de Rrose Sélavy. Tal vez ahora esté muy bien, puesto que los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rrose era un nombre bobalicón⁵⁰⁰.

El hecho de que una de las herramientas principales de Duchamp sea la ironía hace difícil acceder a sus intenciones y, a la vez, abre un amplio abanico de sentido. La ironía puede ser sumamente subversiva, pero, dada su ambigüedad, también puede provocar precisamente el efecto contrario: es una cuestión de matices. Algo así ocurre con lo *drag*: en muchos casos puede depender de cómo se ejecute y, en otros, de cómo se lea. Es ahí donde, en mi opinión, reside el elemento más interesante que nos proporciona, independientemente de las intenciones del autor, la obra de Duchamp: en esa ambigüedad, en esa posibilidad de habitar el malentendido. Aun así, como señala Juan Vicente Aliaga, el papel de pionero que se le ha concedido a este artista en el ámbito del travestismo probablemente sea desorbitado (además de haberse hecho a costa, como apuntábamos antes, de oscurecer la contribución de artistas de sexo femenino como la Baronesa):

desde la portada del catálogo editado por la Fundació Miró y la fundación Caixa en 1984 pasando por el monumental *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* del Centre Georges Pompidou, de París, de 1995, hasta llegar a la exposición organizada por Jennifer Blessing para el Guggenheim Museum titulada *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography* at the Guggenheim, inaugurada en enero de 1996 (o su contrapartida asiática *Degenderism: Empowering embraces*, en el Setayaga Art Museum de Tokyo, el mismo año), hemos asistido a una pléyade de tentativas, más o menos fundadas teóricamente para otorgar un puesto de prioridad absoluta al ideador de *Le Grand Verre*⁵⁰¹.

Como el dadaísmo, los surrealistas también declaraban perseguir la liberación sexual, aunque, como puntualiza Robert Hughe, “al surrealismo sólo le interesaba un tipo de libertad sexual, la del varón, y la del varón heterosexual”⁵⁰². Del mismo modo, Rudolf Kuenzli escribe:

Los surrealistas vivían en su propio mundo masculino, con los ojos cerrados, para construir mejor sus fantasmas masculinos de lo femenino. No veían a la mujer como sujeto, sino como proyección y objeto de sus propios sueños sobre la feminidad. Estos sueños masculinos juegan un papel activo en el posicionamiento

⁵⁰⁰ CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 101.

⁵⁰¹ ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre: Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, 1997, p. 117.

⁵⁰² HUGHES, Robert, *The Shock of the New York*, London, Thames & Hudson, 1991, p. 249.

misógino que tiene el patriarcado sobre las mujeres. Es precisamente en el surrealismo, con su énfasis en los sueños, en la escritura automática, en el inconsciente, donde podemos esperar encontrar algunas de las más elementales facciones inhibidas de las fantasías masculinas y, por lo tanto, obtener una buena comprensión de los deseos e intereses masculinos⁵⁰³.

Para contrarrestar este relato androcéntrico del surrealismo, en las últimas décadas se han publicado numerosos estudios sobre la aportación de las mujeres artistas al movimiento⁵⁰⁴. En muchos casos, no obstante, es difícil determinar si el trabajo de estas mujeres contribuyó a cuestionar o por el contrario a reforzar los estereotipos de género de su época. Dentro del grupo de mujeres del entorno surrealista, en mi opinión, la que planteó un cuestionamiento del binarismo sexo-género más radical fue la francesa Claude Cahun (1894-1954). Las fotos de Cahun fueron redescubiertas en la década de 1980 y alcanzaron un estatus icónico en 1995 cuando una de sus foto-performances fue escogida como portada para el catálogo de una gran retrospectiva organizada por el *Musée d'art Moderne de la Ville* de París. Nacida en Nantes en 1894, Lucy René Mathilde Schwob adoptó⁵⁰⁵ a la edad de veintitrés años el ambiguo nombre, desde el punto de vista del género, de Claude Cahun. Como apunta Óscar Colorado Nates, “Claude es un nombre andrógino que funciona igualmente para hombres que para mujeres en francés; el apellido era el de su abuela materna. Así nació Claude Cahun”⁵⁰⁶.

Hay que marcar como punto de inflexión en la vida de la artista 1909 cuando a la edad de quince años se hizo amiga de Suzanne Malherbe, con la que mantuvo una intensa historia de amor y arte⁵⁰⁷ hasta el final de sus días. Suzanne Malherbe, al igual que Cahun, adoptaría un seudónimo, de claras connotaciones masculinas, que también daba cabida a la ambigüedad: el de Marcel Moore. En 1912, a la edad de 18 años, Cahun comenzó a hacer sus primeros autorretratos fotográficos y entró a cursar Filosofía y Letras en la Sorbona de París. Además de ser licenciada en filosofía y de continuar con la fotografía

⁵⁰³ KUENZLI, Rudolf, *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 18.

⁵⁰⁴ CHADWICK, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1991; KUENZLI, Rudolf, *Surrealism and Women*, London, MIT Press, 1991; y, ROSEMONT, Penelope, *Surrealist Women*, London, A&C Black, 2000.

⁵⁰⁵ Es interesante destacar en relación a la inquietud en su trabajo por asumir diferentes personajes cómo antes de decantarse por Claude Cahun usó los nombres de Claude Courlis, Daniel Douglas o el de Lucy Schwob.

⁵⁰⁶ COLORADO NATES, Óscar, “La fotografía surrealista que indagó la identidad como un fenómeno poliédrico, al tiempo que desafió, descaradamente, al III Reich, 2017. Disponible en: https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/#_ednref7

⁵⁰⁷ En los últimos años se viene sosteniendo la idea de que gran parte del trabajo que ha sido atribuido únicamente a Cahun es el producto colaborativo junto a su compañera sentimental Suzanne Malherbe, lo que tiene bastante sentido si se analiza el trabajo de ambas en su conjunto y así como la historia de sus biografías.

haciéndola su disciplina predilecta, sería –entre otras cosas– escritora, escultora y actriz. Esto último aporta un dato significativo que explica tanto su inquietud como sus aptitudes por y para la performance. En la década de los treinta, Cahun empieza a trabajar con el concepto de identidad de una forma muy compleja, lo que explica su interés por el tema de la máscara. En su pieza-libro *Aveux non Avenus*⁵⁰⁸ (*Confesiones mal avenidas*), aparece la siguiente frase, que es una certera declaración de intenciones: “Bajo esta máscara otra máscara. No acabaré nunca de revelar todos estos rostros”⁵⁰⁹.



Claude Cahun & Marcel Moore, *I.O.U (Self-Pride)*, en *Aveux on Avenus* 1920-30.



Claude Cahun, *Self portrait*, 1929.

Es también por esta misma época cuando se acerca al movimiento surrealista y a la figura de André Breton. Dado que éste era conocido por sus posiciones misóginas y homófobas, no deja de resultar extraña esta cercanía, máxime si tenemos en cuenta que Cahun, a menudo, adoptó una postura crítica con respecto al discurso sexista y heterocéntrico propio de la retórica surrealista. Cahun fue un miembro muy activo y prolífico dentro del movimiento: firma el manifiesto surrealista, participa en 1935 en la fundación de la revista *Contre Attaque* y forma parte, un año después, de la *International Surrealist Exhibition* de Londres y de la muestra surrealista de la galería Charles Ratton. No obstante, a pesar de su implicación, el hecho de ser mujer y lesbiana le pasó factura

⁵⁰⁸ Libro inclasificable de “poemas-ensayos” o “ensayos-poemas”, ilustrados con diez fotomontajes.

⁵⁰⁹ Frase presente en un heliograbado del libro “*Aveux non Avenus*” (1930) realizado conjuntamente por Claude Cahun y Marcel Moore. CAHUN, Claude, *Aveux non avenues*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2011.

dentro del grupo, como señala Lauren Elkin: estaba “afiliada [al surrealismo], pero nunca [se convirtió] en miembro oficial [del movimiento]”⁵¹⁰.

Melissa Huang describe con acierto el cuestionamiento identitario que atraviesa la obra de Cahun: “es importante notar cómo su trabajo se caracteriza por traspasar una variedad de fronteras de género. Se autorrepresenta en femenino, masculino, andrógina. Posa de forma seductora, agresiva y recatada. Desafiando todos los intentos por categorizar su género de acuerdo a la noción binaria hombre-mujer, masculino-femenino. Por el contrario, crea su propia categoría, donde es libre de expresarse de acuerdo a sus propios deseos”⁵¹¹. Aunque no hay indicios, que yo sepa, de que la Baronesa fuera un referente para Cahun, los autorretratos de la artista francesa pueden verse, a mi entender, como una continuación de la trayectoria performativa que había iniciado Von Freytag-Loringhoven en la década de 1910. Ambas prefiguran un acercamiento flexible al género que no sería teorizado hasta mucho más tarde, en la década de los ochenta y noventa. Para Susan Bright, “[Cahun fue una de las artistas] que exploró la idea de crear una identidad en oposición a un papel de género fijo mucho antes de que fueran aceptadas las teorías de una feminidad posmoderna y mutable”⁵¹². En ese sentido, como escribe Aliaga, se adelantó a su tiempo manifestando “que no hay original auténtico, génesis real e intransferible de lo masculino y lo femenino, sino que todo es producto de una imitación reiterada”. Y añade: “a su lado, lo de Duchamp fue un juego de niños, que la historia posterior ha sobredimensionado”⁵¹³.

Otro creador próximo al surrealismo que cuestionó, de forma muy interesante, el *statu quo* en materia de sexo, género y el deseo es Pierre Molinier (1890-1976). En 1955 comenzó a cartearse con André Breton enviándole diferentes muestras de su producción y en 1959 pasó a formar parte de la Exposición Internacional Surrealista en París. Un año antes, en 1958, realizó su primer autorretrato fotográfico travestido. Usó la fotografía como medio de expresión de diferentes performatividades no normativas, tal y como lo hicieron muchos otros autores coetáneos, pero sobresale —a diferencia del resto— por su erotismo-pornográfico. El autor francés, que diría de sí mismo “Je suis lesbien”, vio en el erotismo “un lugar privilegiado, un teatro en el que la excitación y la prohibición juegan su cometido, y en el que los momentos más trascendentales de la vida se convierten en

⁵¹⁰ ELKIN, Lauren, “Reading Claude Cahun”, *The Quarterly Conversation*, n. 13, 2008. Disponible en: <http://quarterlyconversation.com/claude-cahun-disavowals>

⁵¹¹ HUANG, Melissa, “Women in Art: Claude Cahun and Marcel Moore”, 2011. Disponible en: <http://www.melissahuang.com/2011/08/28/women-in-art-claude-cahun-marcel-moore/>

⁵¹² BRIGHT, Susan, *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, London, Thames and Hudson, 2010, p. 16.

⁵¹³ ALIAGA, Juan Vicente, 1997, *op. cit.*, p. 118.

un acontecimiento lúdico”⁵¹⁴. En la gran mayoría de sus fotografías se servía de la técnica del collage –que usaba de forma más sofisticada que Cahun– ya que esta técnica le permitía la recreación de sus complejas fantasías. En lo que respecta al carácter subversivo de su obra frente al sistema sexo-género, cabe destacar el uso frecuente de prótesis en sus fotos (él mismo fabricaba sus objetos e indumentaria), una práctica que será retomada a posteriori por artistas como Jürgen Klauke, Leigh Bowery o Ron Athey.



Pierre Molinier, *Le chaman*, 1965.

2.3. Replanteamientos identitarios sexo-genéricos en arte (de acción) en y desde las Segundas Vanguardias

En el primer epígrafe de este capítulo esbozamos una cartografía teórica en la que mostrábamos una serie de diferencias conceptuales entre las nociones de performance (performático) y performatividad (performativo). Pero más allá de los debates sobre su conceptualización en relación al cuerpo “en acción” como dispositivo identitario y/o artístico, las investigaciones realizadas y avaladas por la historia del arte sitúan cronológicamente la primera propuesta práctica conocida del *performance art* en Occidente a finales de los cincuenta con la emblemática obra de Allan Kaprow *18 happenings in 6 parts*, presentada en la Galería Reuben de Nueva York. He dicho que es considerado el primer ejemplo en Occidente, dado que –siguiendo la historia oficial– ya asistimos tres años antes en Japón a muestras de accionismo durante la que sería la

⁵¹⁴ SKIDMORE, Maisie, “The Forbidden Photo-Collages of Pierre Molinier”, *AnOther*, 2015. Disponible en: <https://www.anothermag.com/art-photography/8019/the-forbidden-photo-collages-of-pierre-molinier>

exposición inaugural del grupo Gutai en la Sala Ohara de Tokio en 1955. Estas propuestas que, siguiendo las diferencias terminológicas que establecimos al inicio, se inscribirían dentro de lo performático, son por otra parte “ajenas” a cualquier clase de discurso performativo. Huelga decir que cuando digo ajenas, me refiero, por supuesto, a un uso consciente de las mismas, dado que nada ni nadie que se encuentre inserto en la cultura escapa –como explicamos en el capítulo anterior–, a la performatividad de género.

Habría que esperar a finales de los sesenta y principios de los setenta para encontrarnos con prácticas performativas que jueguen conscientemente con el *drag* que desde una óptica actual podríamos denominar *queer*. Como veremos a continuación, a este respecto podemos distinguir cuatro grandes tipos de manifestaciones: las fotos o acciones en las que se trabaja la performatividad de género, tanto masculina como femenina, por parte de mujeres feministas cis que en su mayoría son heterosexuales; las fotos o acciones que abordan la performatividad de género femenina llevadas a cabo por hombres, que en su conjunto son predominantemente cis y homosexuales; las fotos o acciones que investigan la performatividad de género masculina mediante lo *drag King* por parte de artistas lesbianas, que generalmente exponen improntas de género no conforme en su cotidianidad; y, por último, las prácticas teatrales que plantean un *drag gender-bending* y que se enmarcan en gran medida dentro del llamado teatro de lo *ridiculous* y del *drag* psicodélico. A continuación, abordaremos estos cuatro tipos de estrategias a través de algunos ejemplos representativos.

2.3.1. Expresiones de género en el feminismo de la segunda ola (fotografía y acción)

En lo que se refiere a la primera de ellas, habría que señalar el impacto que tuvo en muchas de las artistas de la época el movimiento feminista. Como vimos en el capítulo anterior, muchas de las teóricas feministas de la Segunda Ola (Kate Millet, Germaine Greer, Shulamith Firestone y Monique Wittig) hicieron hincapié en el carácter ficcional del género y en la naturaleza estructural de la opresión sexo-génerica. Esta idea será recogida por toda una serie de artistas que, en los setenta, se interrogan sobre el género tales como Hannah Wilke, Valie Export, Lynda Benglis, Renate Bertlmann, Martha Wilson o Adrian Piper⁵¹⁵. Su objetivo no fue tanto recrear las convenciones representativas de la masculinidad o de la feminidad, sino mostrar, como decía Rivière,

⁵¹⁵ Entre otras tantas que abordaron estos temas como Eleanor Antin, Ana Mendieta, Linda Montano o Birgit Jürgenssen, por citar a alguna más.

que el género y la máscara, son, al fin y al cabo, la misma cosa. En ese sentido, puede decirse que contribuyeron a sentar las bases de una suerte de “arte *queer*”.

La mayor parte de estos trabajos han sido estudiados en profundidad⁵¹⁶, por lo que me detendré brevemente tan solo en algunos ejemplos. Un caso interesante es el de la neoyorquina Hannah Wilke, que se hizo famosa en la década de los sesenta con sus esculturas minimalistas de terracota en forma de vulva. Estas piezas reaparecen en los cincuenta autorretratos de la serie *S.O.S. Starification Object Series* (1974-1982), donde la artista, cuyo cuerpo aparece surcado de vaginas en miniatura, adquiere diferentes poses y muestra atuendos, objetos y gestos que se refieren tanto a aspectos estereotipados de la feminidad (vestidos, rulos o poses sexies) como de la masculinidad (revólveres, *jeans* o vello en las axilas). Las vulvas –como bien expone Juan Vicente Aliaga– aparecen “como escarificaciones o estigmas de un rol que la sociedad le forzaba a jugar y sobre el que pretendía llamar la atención: el encasillamiento identitario, de ahí que dispusiera una ristra horizontal de chicles que se alinean en la parte inferior del conjunto fotográfico”⁵¹⁷. En cuanto a la relación entre las esculturas en forma de vulva que le dieron a conocer y las presentes en la serie fotográfica es interesante destacar cómo no es la dimensión lo único que ha variado, sino también el material: de terracota a goma de mascar. Esto es algo fundamental, ya que el uso de materiales no convencionales es típico del “arte feminista” y se refiere a la carencia del acceso al estudio y a la profesionalización dentro de la dimensión creativa por parte de las mujeres a lo largo de la historia⁵¹⁸.



Hannah Wilke, *Starification Object Series*, 1974-1982.

⁵¹⁶ Son de destacar: BROUDE, Norma, & GARRARD, Mary D., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History, and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994; RECKITT, Helena & PHELAN, Peggy, *Art and Feminism, London*, Phaidon, 2001; y ROBINSON, Hillary, *Feminism, Art, Theory. An Anthology, 1968-2000*, Oxford, Malden Blackwell, 2001.

⁵¹⁷ ALIAGA, 2008, *op. cit.*, pp. 266-267

⁵¹⁸ Aquí, por supuesto, cabe hacer referencia al archiconocido texto de Linda Nochlin “Why have there been no great female artists?” de 1971 que sigue teniendo, por desgracia, una gran vigencia hoy en día.

Por su parte, el conjunto de fotos *So Help Me Hannah* de 1979 son la documentación de la performance que realizó como respuesta a la invitación por parte del P.S.1 de Nueva York a crear una serie de obras. La artista aparecía desnuda con zapatos de tacón alto y un pequeño revolver por diferentes lugares de la ciudad, unas imágenes, que, a modo de instalación, se conjugaban con la grabación de lecturas de citas de políticos, filósofos y artistas hombres (como Nietzsche, Hitler u Oldenburg). Esas citas, como argumenta Amelia Jones, revelaban cómo la mujer había quedado situada de una forma dramática dentro de una historia que es ontológicamente masculina (HIStory). Así, la artista hacía una crítica sobre la performatividad de género que va más allá de lo visual y abarca también el terreno del lenguaje. Asimismo, cabe añadir cómo Wilke fue muy criticada dentro del feminismo por su físico normativo, algo que pareció revertirse tras la publicación póstuma del registro fotográfico que componía la que sería su última obra: *Intra-Venus* (1992-1993), donde se reflejaba su transformación física y el deterioro resultante de la quimioterapia y el trasplante de médula ósea a los que fue sometida⁵¹⁹.



Hannah Wilke, *So Help Me Hannah*, 1979.



Hanna Wilke, *Intra-Venus*, Series #3, 1992.

Otra artista próxima al feminismo de la Segunda Ola que trabajó de forma pionera en torno al cuestionamiento del sistema sexo-género es la austríaca Valie EXPORT. Su serie de fotos *Identity transfer* (1968) puede considerarse, en mi opinión, como un antecedente de trabajos posteriores como los de Martha Wilson o Cindy Sherman. Al inicio de su carrera, EXPORT, en un gesto radical antipatriarcal, se despojó de su nombre

⁵¹⁹ En consonancia a esta propuesta artística de Wilke, cabe señalar el trabajo desarrollando por Jo Spence (1934-1992) también en sus últimos años de vida, con el que pueden localizarse ciertos puntos de encuentro.

y su apellido para adquirir una nueva identidad. En palabras de Aliaga, “el hecho mismo de modificar el nombre de pila y renunciar al apellido del marido indica una rebeldía frente al orden matrimonial fálico. Es una forma de resistencia frente a la figura simbólica y real del padre y del marido. Asimismo, la artista se cambió de apellido reemplazándolo por otro que expresa la voluntad de expandirse, de llevar fuera de las fronteras sus producciones artísticas, sus ideas, sus conceptos; obviamente no quería permanecer unida a la fuerza a las raíces gentilicias ni nacionales”⁵²⁰. De las cuatro fotografías que componen la serie, tres de ellas encarnan la caricatura de un proxeneta y la restante una identidad “poppy”⁵²¹. Aun siendo totalmente distinta a las anteriores, esta última imagen conserva elementos usados en las anteriores como son la peluca, el collar o las pulseras. En ese sentido, el trabajo reflexiona también acerca de cómo la preservación de ciertos elementos y la alteración de otros, nos llevan a la configuración o a la ruptura de unos estereotipos concretos.



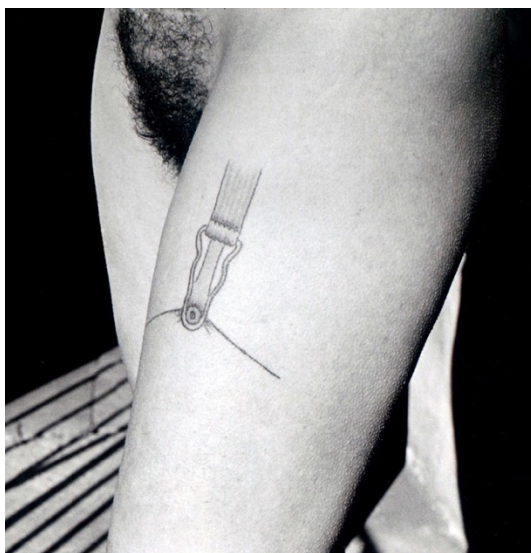
Valie EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969.

Un año después de esta serie, EXPORT lleva a cabo su mítica acción *Action Pants: Genital Panic* (1969). Según las declaraciones que hizo la artista a la revista *High Performance* de 1981, entró en un cine X ataviada con una camisa negra y unos jeans cortados por la entrepierna dejando al descubierto su pubis y se paseó por cada una de las

⁵²⁰ ALIAGA, 2008, *op. cit.*, pp. 237.

⁵²¹ En relación a la estética pop del imaginario de los sesenta de la que participan grupos como The Beatles o la modelo Twiggy.

filas ofreciendo su sexo a los espectadores mientras les apuntaba a la cabeza con una ametralladora, provocando que se levantaran silenciosamente y abandonaran el recinto. Hoy sabemos que la acción transcurrió en un cine de arte y ensayo de Múnich, donde diferentes cineastas experimentales mostraban su trabajo. Aunque no me deje de parecer interesante que la artista cuente una versión alternativa de lo que ocurrió, lo cierto es que el contexto cambia totalmente su significado⁵²². La segunda versión podría leerse como un intento, por parte de la artista austriaca, de desafiar la representación canónica de las mujeres en el cine como objetos pasivos a los que se les niega cualquier clase de agencia, mientras que la primera hace hincapié en su cosificación como productos pasivos de consumo sexual. En definitiva, EXPORT habría recurrido a performatividades asociadas culturalmente a lo masculino para confrontar la naturalización de su violencia institucionalizada.

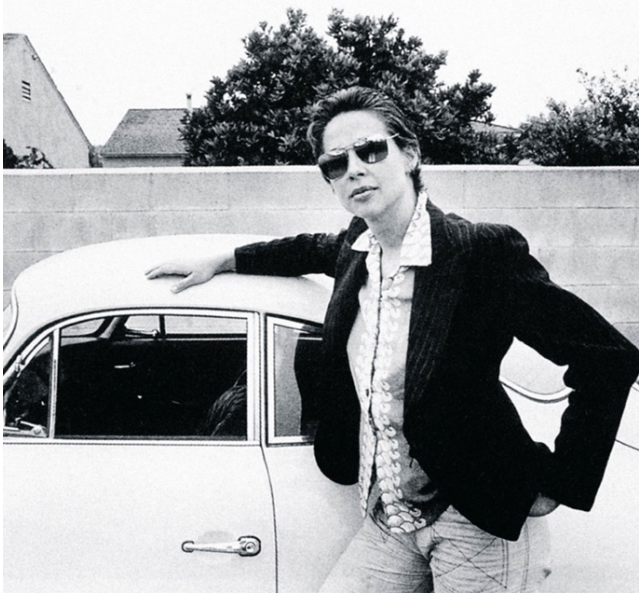


Valie EXPORT, *Body Sign Action*, 1970.

En la pieza *Body Sign Action* (1970), EXPORT vuelve a aludir a esa violencia, centrándose en este caso en los códigos opresivos que dictan a las mujeres cómo deben vestir y actuar para atraer el deseo del varón. La artista, como narra ella misma, se tatuó públicamente en Frankfurt una liga en el muslo de su pierna izquierda:

⁵²² “«No quería hacer la acción en una galería o en un museo porque eran demasiado conservadores para mí y sólo daban formas convencionales a mis trabajos experimentales», escribió Export en el libro autotitulado *Valie Export*. «Para mí era importante presentar mis obras al público, en el espacio urbano, y no en un espacio artístico-conservador, sino en lo que entonces se llamaba *underground*. Cuando realizaba mis acciones en público, en la calle, en el espacio urbano, se desarrollaron nuevas y diferentes formas de recepción. En las calles he provocado nuevas situaciones. Quería ser provocadora, provocar, ya también la agresión era parte de mi intención. Quería provocar, porque quería cambiar la forma de ver y de pensar de la gente. Si no hubiera sido provocadora, no habría podido hacer visible lo que quería manifestar. Tuve que profundizar en las cosas para llevarlas al exterior»” (FEMINIST... “Feminist Actionism – Friedl Kubelka and Valie Export”, *British Journal of Photography*, 2014. Disponible en: <https://www.bjp-online.com/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/>).

Tatuar el cuerpo demuestra la conexión entre el ritual y la cultura. En el tatuaje la liga aparece como un signo de una esclavitud histórica, la ropa como la supresión de la sexualidad, la liga como un atributo de una feminidad no determinada por nosotros mismos. Un ritual social que disfraza una de las verdaderas necesidades físicas, la oposición de nuestra cultura al cuerpo. La liga como signo de pertenencia a una cultura que exige un comportamiento específico se convierte en un vestigio. El cuerpo femenino se despoja, desecha el sello de un mundo que hasta ahora no era el mundo de las mujeres, para llegar a un mundo humano en el que la existencia femenina se muestra autodeterminada⁵²³.



Linda Benglis, *Advertisement in Artforum for Metallized Knots*, April, 1974.



Linda Benglis, *Artforum Advertisement*, November, 1974.

Me gustaría citar también las fotografías de la norteamericana Lynda Benglis *Advertisement in Artforum for Metallized Knots*, *Announcement for Exhibition at Paula Cooper Gallery* y *Artforum Advertisement*, publicadas todas ellas en la revista *Artforum* en 1974. En la primera de ellas, concebida para promocionar su exposición *Metallized Knots*, la artista aparecía retratada con gafas de sol, camisa, americana⁵²⁴ y tejanos posando sobre un Porsche plateado en actitud masculina, un tipo de iconografía que será muy utilizada, con diferentes matices, por muchas autoras posteriores como, por ejemplo, las españolas Cabello/Carceller. La siguiente de estas fotografías promocionales, *Announcement for Exhibition at Paula Cooper Gallery*, forma parte de un conjunto de trabajos que interpelan de forma satírica el arquetipo de las chicas *pin-up*. Concretamente, esta foto-postal promocional, tomada por Annie Leibovitz, hace referencia a una foto de

⁵²³ Sobre la obra *Body Sign C* de VALIE EXPORT en la página web del mumok (museum moderner kunst stiftung ludwig wien). Disponible en: <https://www.mumok.at/en/body-sign-c>

⁵²⁴ Aquí se me viene una idea que me asalta de forma recurrente cuando veo a mujeres cis en ciertos ámbitos institucionales, como el Congreso, ponencias, Tribunales de Tesis, que recurren al uso de la americana como una forma de dar seriedad y, por tanto, legitimidad a su discurso a través del uso de una indumentaria asociado a la masculinidad.

la actriz y cantante Betty Grable en la que aparece en bañador, de espaldas y con la cabeza mirando por encima de su hombro derecho y que, como es bien sabido, se convirtió en una figura icónica de la chica *pin-up* en la época de la Segunda Guerra Mundial. Sobre este trabajo diría Benglis: “Era un estudio de la cosificación del yo, de una misma en relación al tópico de la *pin-up*. Y cuando lo hice de manera correcta, sentí esa imagen como una sola. Era el tiempo apropiado, un ejemplo de ese momento”⁵²⁵. La última de estas fotos, *Artforum Advertisement*, causó mucha controversia entre parte de la crítica de arte. Por indicación de la propia Benglis, el fotógrafo Arthur Gordon la retrató totalmente desnuda, a excepción de unas gafas de sol con forma de ojo de gato tras las que miraba de forma desafiante al espectador, sosteniendo un gran dildo sobre su pubis con una de sus manos mientras que apoyaba la otra en su costado izquierdo. Con esta pose agresiva y provocadora, no solo cuestionaba la objetualización del cuerpo desnudo de la mujeres implícito en la mirada escópica del varón, sino que desplegaba una burla al “ethos masculino” y, particularmente, al imperante en la comunidad artística.



Renate Bertlmann, *Transformations*, 1969.

Merece la pena detenerse también en la obra de la artista austriaca Renate Bertlmann. Como apunta Magdalena Felice, su trabajo “se caracteriza por la ambivalencia: la ternura se encuentra al lado de la agresión, la lascivia al lado del ascetismo, lo femenino al lado de lo masculino, y lo muerto, serio y profundo al lado de un humor revelador y ocasionalmente mordaz. Y a veces, uno se transforma o se fusiona con el otro”⁵²⁶. En la serie *Transformations* (1969), Bertlmann se retrata a sí misma en

⁵²⁵ ECCLES, Tom, “Lynda Benglis: NSFW 40 Years After Artforum”, *Vulture*, 2014. Disponible en: <https://www.vulture.com/2014/11/lynda-benglis-undaunted-40-years-after-artforum.html>

⁵²⁶ FELICE, Magdalena, “Love & Sex. Renate Bertlmann’s Art in the 1970s”, p. 1. Disponible en: http://www.bertlmann.com/pdf/felice_e.pdf También publicado en: VV.AA., *L’arte di Renate Bertlmann negli anni settanta = Renate Berthlann’s art in the 1970s*, Milano, Electa, 2010.

cincuenta escenificaciones con cierto aire cinematográfico a través de las cuales reflexiona sobre la construcción de la identidad femenina. Representa varios papeles estereotipados de mujer, desde la florista a la diva o la vampiresa, jugando con trajes, peinados, expresiones faciales, posturas y gestos diferentes.



Renate Bertlmann, *René ou Renée: Erebus*, 1977.



Renate Bertlmann, *René ou Renée: Onanie*, 1977.

Ocho años después, realiza la serie de fotografías *René ou Renée*, en la que transgrede las categorías de género al apropiarse de imágenes y roles que habitualmente se atribuyen al sexo masculino (como actos de seducción, violencia y masturbación). Así, en *René ou Renée – Erebus*, compuesta de dos fotos, Bertlmann se presenta con un abrigo de cuero, boina y botas altas sentada sobre una silla. En la primera imagen, aparece aposentada como un hombre un tanto retraído que trata de seducir con su mirada directa al espectador. En la parte inferior de la fotografía, observamos un perro de juguete –al que la protagonista de la fotografía no presta atención– que se encuentra levantando las patas

delanteras y mirando hacia ella, como recibéndola y que, siguiendo una lectura iconográfica tradicional, podría ser una alusión a que la mujer debe ser una compañera fiel. En la segunda de las dos instantáneas, aparece con la cabeza agachada mirando de forma intimidatoria al can, de tal manera que la boina queda situada en una posición extraña, produciendo un gran punto negro que solo nos deja ver del conjunto de su rostro, el mentón y los labios. Negra es la boina como así lo es la sombra que se ha producido tras abrirse de piernas ante el perro, quien ahora mira de forma directa hacia esa oscuridad; una oscuridad a la que, de forma irremediable, parece llevarle el juego de la seducción que a éste se le plantea. Bertlmann se apropia aquí de performatividades sobre la gestión del deseo asociadas a la masculinidad desligándolas de su interrelación con la genitalidad, un cuestionamiento del poder metafísico del pene como también observamos en su propuesta *René ou Renée: Onanie* del mismo año.

Como en el caso de Lynda Benglis, Bertlmann no se limitó a reflexionar sobre la construcción de la identidad femenina, sino que se planteó de una forma crítica también los modelos de masculinidad y en general los roles binarios de género. Esta perspectiva, que resulta muy interesante desde un punto de vista contemporáneo, fue muy criticada, no obstante, por algunas feministas de la época. Como señala la comisaria y escritora Alison Gingeras, “El feminismo siempre ha tenido grandes problemas con el falo. Fue el ala Dworkiniana del feminismo la que contribuyó a borrar a artistas como Renate Bertlmann del canon de la historia del arte debido a su aceptación de temas sexualmente explícitos, y específicamente por su uso de imágenes falocéntricas. Poco importaba que Bertlmann fuera muy activa políticamente en su Austria natal y que participara en el comité editorial de revistas feministas como AUF (Aktion Unabhängiger Frauen/Action of Independent Women) y que más tarde formara un grupo de mujeres artistas llamado IntAkt (International Action Group of Women Artists). Fue su abrazo transgresor de la forma fálica en sus trabajos escultóricos, performativos y fotográficos lo que contribuyó a que fuera rechazada del canon emergente de la historia del arte feminista”⁵²⁷.

⁵²⁷ Citado en READ, Bridget, “Radical Feminist Artist Renate Bertlmann Exhibits Dildos in Dresses at Her First Solo Show Stateside”, *Vogue*, 2019. Disponible en: <https://www.vogue.com/article/renate-bertlmann-independent-new-york-venice-biennale-interview>

Otro caso interesante en el contexto de esta tesis es el de la artista de Filadelfia, Martha Wilson. Conocida por sus autorretratos en los que, gracias al uso del vestuario y el maquillaje, encarna a distintos personajes, Wilson puede considerarse como una antecesora de Cindy Sherman. En la serie de fotos *Posturing: Male Impersonator* de 1973, realizadas por Richards Jarden, nos encontramos, según apunta Amelia Jones, con “una Wilson de aspecto ligeramente agresivo que, vestida con una chaqueta de equipo deportivo y una camiseta de hombre, mira a la cámara con cara de confrontación; el texto [bajo la foto] dice: «Este fue mi esfuerzo infructuoso por ‘pasar’ como hombre en el baño de caballeros de Halifax (Nueva Escocia); los hombres echaron un vistazo y me dijeron: ‘Fuera’»⁵²⁸”. Este tipo de acciones recuerdan bastante a la performatividad *butch* que pondrán en práctica, como veremos luego, artistas lesbianas como Diane Torr, Carmelita Tropicana y Del LeGrace Volcano.



Martha Wilson, *Portfolio of models (The lesbian)*, 1974.



Martha Wilson, *Portfolio of models (The working girl)*, 1974.

En *Portfolio of models*, realizada un año después, Wilson explora ciertos estereotipos y clichés identitarios de la feminidad: encarna a seis personajes diferentes (“the goddess”, “the housewife”, “the working girl”, “the professional”, “the earth-mother” y “the lesbian”) que aparecen, cada uno de ellos, acompañados de un pie de foto que completa el significado de la imagen. En palabras de Jayne Wark, “Wilson catalogó partes de su cuerpo en función del grado en que ella consideraba más o menos atractivo.

⁵²⁸ JONES, Amelia, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, New York - London, Routledge, 2011, p. 90.

Presentándolo con todos los documentos formales del rigor del arte conceptual, los inventarios y las fotografías documentan las bases sobre cómo el valor o la deficiencia se inscriben en el cuerpo de las mujeres. [...] En estas fotografías, y [también] en su video del mismo título, el maquillaje –la herramienta por excelencia de la perfectibilidad femenina– se utiliza para mimetizar la feminidad misma y representarla como una fachada frágil y con partes contradictorias”⁵²⁹. Anticipándose a la teoría *queer*, su obra viene a mostrar, prosigue Wark, que “detrás de la máscara estandarizada se produce una «ausencia de premisas» que es empoderante, no objetivadora: «Un abanico de expresiones posibles, de actitudes no convencionales, puede llenar este vacío; la ausencia de uno mismo es el espacio libre en el que se juega la expresión». Así, el obstáculo, la superficie pintada, es irónicamente el medio de expresión”⁵³⁰. Y, en definitiva, podría decirse, la identidad misma.

Finalmente, me gustaría mencionar el caso de Adrian Piper, cuyo trabajo es interesante desde la perspectiva de las políticas *queer* porque es más interseccional que el de otras artistas de su generación y aborda cuestiones relacionadas con el género, la clase y la raza. En su proyecto *The Mythic Being* (1973-1975), formado por acciones, fotografías, vídeos o anuncios de periódico, se crea un *alter ego* caracterizado por una gran peluca afro, gafas de sol y un bigote oscuro que muestra comportamientos que, en términos culturales, se suelen considerar típicos de los hombres negros. Este otro yo le sirvió para investigar cómo los marcadores de identidad visibles desde el exterior (como el color de la piel) afectaban a las percepciones que los demás tenían sobre su carácter. El encuerpamiento, por parte de Piper, del rol de hombre negro le hacía ocupar un espacio especialmente ambiguo ya que la artista es una mujer negra de piel clara, de rasgos finos y una educación refinada⁵³¹. Esto llevaba al espectador, al contemplar a este ser mítico, a interrogarse sobre sus propios estereotipos y prejuicios, pero también a la propia Piper a interrogarse sobre sí misma: “Me di cuenta de que la apariencia del Ser Mítico me permitía expresar de forma artística muchas de mis propias experiencias sobre la masculinidad machista hacia mis amigos varones, algo que ni siquiera el movimiento de mujeres me había permitido hacer. Siempre he tenido una vena agresiva muy definida”⁵³².

⁵²⁹ WARK, Jayne, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montreal – Quebec, McGill-Queen’s University Press, 2006, p. 182.

⁵³⁰ WARK, Jayne, 2006, *op. cit.*, p. 491.

⁵³¹ De hecho, en varias ocasiones se le dijo que, pese a su ascendencia, podría pasar perfectamente por una mujer WASP (blanca, anglosajona y protestante).

⁵³² PIPER, Adrian, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. 147.



Adrian Piper, *The Mythic Being: Sol's Drawing #1-5*, 1974.

2.3.2. “Maricas” vs cisheteropatriarcado y el sistema (del arte)

Según decía al principio, la segunda línea de trabajo que me gustaría explorar es la compuesta por fotos o acciones que abordan la performatividad de género femenina llevadas a cabo por hombres predominantemente cis y homosexuales⁵³³. Si bien algunos de ellos utilizan estrategias similares a las de las creadoras feministas que acabamos de presentar, me centraré en un conjunto de trabajos que plantean propuestas más transgresoras, en la línea de los artistas más actuales que estudiaremos en el último capítulo. A este respecto, habría que mencionar, en primer lugar, al artista *trash-camp* Jack Smith (1932-1989), uno de los principales inspiradores, a juicio de Sally Banes, del arte de la performance contemporánea: “La actuación de Smith utilizó la iconografía de los dibujos animados de Disney, estrellas de cine, bailarines exóticos, y montones de basura mohosa cuyos detalles eran difíciles de discernir en el sombrío auditorio. Pero, a diferencia de sus contemporáneos, los artistas pop, que adoptaron una postura fría e irónica en relación con este tipo de imágenes, a diferencia de los actos de cabaret del Lower East Side de los años ochenta, cuyas imitaciones de artistas populares utilizan el distanciamiento para comentar o simplemente asimilar el arte comercial convencional, Smith es una especie de alquimista⁵³⁴. De igual modo, Kelly Aliano sostiene que el género teatral o la estética *ridiculous* —que propuso una aproximación corolario *drag* no

⁵³³ Aquí se podría desarrollar el debate conceptual de en qué medida el sujeto marica, con sus diferentes modulaciones, puede considerarse cis. En cuanto a los artistas seleccionados para este apartado, hay que señalar como algunos de ellos, sin poderse considerar travestis o *drags* en su cotidianidad, si que incorporan en la misma, elementos aislados asociados culturalmente a la feminidad (como podemos ver especialmente en el caso de Varble o Caja).

⁵³⁴ BANES, Sally, *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 278.

convencional (de índole *gender-fuck*) y que al que volveremos más adelante— tiene sus orígenes en el repertorio iconográfico de Jack Smith⁵³⁵.



Jack Smith,
Flaming Creatures, 1963 (superior).
Normal Love, 1963 (inferior izquierda).
Exotic Landlordism, 1964 (inferior derecha).



La más famosa de las producciones audiovisuales de Smith es *Flaming Creatures* de 1963, que se presenta como una sátira de las películas de Hollywood y, asimismo, como un homenaje a la actriz María Montez (a quien idolatraba⁵³⁶). Protagonizada por la musa de la Factory, Mario Montez, la película carece de una narrativa lineal: presenta múltiples interrupciones de la acción mediante continuos cortes a *close-ups* de distintas partes del cuerpo y aglutina realidades tan distintas como un anuncio de lápiz labial, una orgía o un terremoto. Hubo mucha controversia en torno a sus proyecciones, hasta que se determinó que la película infringía la legislación neoyorquina relativa a la obscenidad. Si bien esta mostraba cierta ambigüedad sexo-genérica, encontramos una subversión más explícita manifestada en un *drag* de carácter *gender bending* o *gender fuck* en otras producciones como *Normal Love* también de 1963 o *Exotic Landlordism* de 1964. En todas ellas, y en *Flaming Creatures* especialmente, se visibiliza de nuevo, esa red plural de interconexiones entre diferentes artistas y disciplinas a la que constantemente estamos haciendo referencia a lo largo del texto, y que veremos especialmente en el teatro de lo Ridiculous y en el epígrafe sobre la presencia de lo *drag* en la música. En este sentido,

⁵³⁵ De hecho, John Vaccaro, fundador de The Playhouse of the Ridiculous, fue un gran amigo de Smith y se influyeron mutuamente. Por otro lado, Charles Ludlam, el representante de la otra facción del género Ridiculous reconoció estar profundamente influenciado por el pionero del cine *underground*.

⁵³⁶ De nuevo se vuelve a poner de relieve como las divas y estrellas hollywoodienses han sido una referencia fundamental para el público homosexual y, especialmente, para la configuración de las prácticas *drag*.

hay que poner de relieve que esas interconexiones fueron centrales en esta época para el desarrollo y expansión de diferentes multiplicidades *drag*. Para concluir, de los variados aspectos que podrían señalarse de Smith quiero destacar que, más allá del carácter *queer* de su estética y su práctica, su posicionamiento militante contra la asimilación le llevó a posicionarse a favor del cambio y el fluir constante. El artista de Ohio también veía la historia del arte como una suerte de vampirización: “He sido relevante de la manera más horrible. [...] No quería ésto, crear una raza de prostitutas *drag queens*. Me avergüenzo de ello”⁵³⁷. De alguna manera aquí resuena el lamento de Teresa de Lauretis al que hacíamos mención en segundo capítulo cuando señalábamos como ésta había apuntado a la cooptación de lo *queer* por parte de la hegemonía de las instituciones y el mercado.



Michael Journiac, *Piège pour un travesty: Arletty*, 1972.

Otra obra interesante por su acercamiento transgresor al *drag* es la instalación fotográfica *Piège pour un travesti* (1972), del artista francés Michel Journiac (1935-1995). Habitualmente, Journiac era el protagonista de sus fotografías y performances⁵³⁸, pero en este caso recurrió al modelo Jean-Paul Casanova. La obra consiste en una serie de tres instalaciones secuenciales en las que Casanova performativiza a una diva del cine clásico: Rita Hayworth, Greta Garbo y Arletty. Cada instalación, a su vez, está compuesta de cuatro paneles: el primero nos muestra una fotografía de Casanova vestido de hombre a la moda de la época; en el segundo, aparece desnudo tapándose los genitales (en la de

⁵³⁷ JOHNSON, Dominic, *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 59.

⁵³⁸ Una excepción en ello es su performance *Piège pour un voyeur* en el que introdujo a un modelo desnudo dentro de su instalación minimalista compuesta por un gran cubo-cárcel cuyos barrotes eran tubos de neón.

Garbo y Arletty de pie y en la de Hayworth sentado); en la tercera y última fotografía, nos lo presenta transformado en una de las tres divas correspondientes; y finalmente, la instalación se completa con un panel de espejo que lleva la inscripción del nombre de la estrella en cuestión. Hay una serie de elementos que convierten la performatividad de Casanova en una imitación poco “convinciente” de la feminidad, otorgándole a la obra una dimensión *drag*: por ejemplo, la artificialidad del maquillaje o el “fracaso” del maquillador a la hora de tapar las cejas del modelo.



Ernst Haas, *Easter Parade (Stephen Varble)*, 1976.

También el artista norteamericano Stephen Varble (1946-1984) desafió tanto las concepciones generales de género como la institucionalización del *drag* en el mundo del arte establecido. Formado fundamentalmente como cineasta, destacó asimismo por sus proyectos como performer, dramaturgo y diseñador de vestuario. Mantuvo relaciones con la red de artistas del Fluxus neoyorkino, así como con dos de las grandes compañías del género Ridiculous, The play-House of The Ridiculous y The Ridiculous Theatrical Company, a las que me referiré más adelante. Varble empezó a hacerse más conocido a mediados de la década de 1970 por intervenciones públicas en las que aparecía ataviado con elaborados vestuarios *genderqueer* hechos de basura callejera, desechos de comida y objetos encontrados y robados que nos recuerdan, sin duda, al trabajo de la Baronesa Elsa. En sus *Costume Tours of New York*, adoptó la costumbre de guiar a los espectadores a través de visitas no autorizadas a galerías, boutiques, comercios de lujo y museos del SoHo y del Upper East Side donde abordaba, con sus intervenciones disruptivas, cuestiones de clase y género. En palabras de Philomena Epps “como antimaterialista, Varble se infiltró en los espacios corporativos y comerciales, a menudo fingiendo adulación y entusiasmo por sus objetivos, jactándose de la riqueza y las pretensiones de

clase. Para sus «costume tours»⁵³⁹, por ejemplo, animaba a los transeúntes a unirse a él en «tours de arte» no oficiales por el SoHo y el Upper East Side, lanzándose a las galerías sin previo aviso, mientras que sus improvisadas actuaciones de «arte de la cuneta» a menudo tenían lugar en los bordillos de las boutiques de lujo de la Quinta Avenida»⁵⁴⁰.



Stephen Varble, *Chemical Bank Protest*, 1976.

Una acción concreta de Varble que podríamos destacar es *Chemical Bank Protest*. Según relata Alexandra Anderson, el artista “se enfrentó al banco que había permitido que se falsificara un cheque a su cuenta. Con un disfraz de malla, dinero falso, pechos hechos con condones llenos de sangre de vaca y un avión de juguete en el paquete, hizo una escenificación en el banco. Al ser rechazado, perforó los condones y comenzó a escribir cheques sin fondos con la sangre que se derramó”⁵⁴¹. En un bocadillo similar a los que se usan en los cómics –que también formaba parte de su indumentaria– podía leerse: “¡Aunque hayas sido engañado, Chemical Banks sigue siendo lo mejor!”. Aunque quizá desde el punto de vista del cuestionamiento del sistema sexo-género no sea su acción más radical, es interesante ver cómo apunta al solapamiento de la opresión de género con la explotación capitalista y del sistema del arte. En último término, la intervención nos habla de la precariedad que entraña el hecho de ser artista, especialmente cuando tu

⁵³⁹ “Asistía usando trajes confeccionados con cartones de leche que goteaban, codornices de plástico perlado, cajas de huevos, huesos de pollo, envases de licor, limpiadores de tuberías, chalecos salvavidas y ralladores de queso” (Valinsky, Michael, “A Forgotten Precursor of Genderqueer Performance Art”, Hyperallergic, 2019 en <https://hyperallergic.com/498536/the-gutter-art-of-stephen-varble-genderqueer-performance-art-in-the-1970s-photographs-by-greg-day-one-gallery/>)

⁵⁴⁰ EPPS, Philomena, “The Trash Couture of Stephen Varble”, *Frieze*, 2019 en <https://frieze.com/article/trash-couture-stephen-varble>

⁵⁴¹ ANDERSON, Alexandra, “The Chemical Bank Encounter and Other Events in the Artlife of Stephen Varble”, *Village Voice*, 10 May, 1976, p. 130.

posicionamiento vital es totalmente antagónico a las dinámicas de la mercantilización artística.

El trabajo del artista chicano Robert Legorreta aka Cyclona (1952) también resulta interesante dentro del contexto de esta investigación. Como ocurría con Varble, existe un importante vacío bibliográfico sobre su obra⁵⁴², que refleja cómo el racismo y la homofobia siguen influyendo en la disciplina de la historia del arte. Para Legorreta, el mundo del entretenimiento, la música, el cine y la televisión fueron centrales en la formación de su identidad artística y personal. Originario de El Paso (Texas), se muda con su familia a Los Ángeles en busca de una vida mejor, donde se inicia como artista. A finales de los setenta, entra en contacto con el artista chicano Mundo Meza, con quien realizará sus primeras acciones. Los dos creadores desfilaban por el Whittier Boulevard del Este de Los Ángeles con atuendos y maquillajes extravagantes y empezaron a describirse a sí mismos como “*psychedelic glitter queens*”. Estas acciones provocativas llamaron la atención del dramaturgo Gronk⁵⁴³, que entró en contacto con Legorreta. Gronk había escrito una obra de teatro (“Caca-roaches Have No Friends”) que incluía a un personaje *drag* llamado “Cyclona”, inspirado por una lesbiana chicana que había conocido en una fiesta y pensó en él para representarlo. En la obra, Legorreta aparecía ataviado con un camisón negro, una estola de piel y un maquillaje realizado por Gronk: el actor se mostraba con la cara completamente pintada de blanco, los párpados excesivamente ahumados y unos exagerados labios en color bermellón. Era como una extraña mezcla entre el maquillaje que usaban las “cholas”⁵⁴⁴ y una alusión a las pinturas de calaveras satíricas de José Guadalupe Posada.

⁵⁴² Tal y como afirma Robert Hernández “El arte performativo de Robert «Cyclona» Legorreta es poco conocido en el arte contemporáneo chicano, en la historia *queer* de Los Ángeles y en la historización del Movimiento Chicano de Derechos Civiles”. Presentación de la ponencia “Sanctified Acts: Performing Wedded Bliss in Robert ‘Cyclona’ Legorreta’s East Los Angeles, 1970” por Robert Hernández CHASA Colloquium “Emerging Scholars, Emerging Scholarship” en el Montgomery College de Washington en 2006. En la segunda mitad de la primera década del siglo XXI encontramos dos documentos que han tratado de revertir esta realidad: la entrevista que le realizó Jennifer Flores Sternad publicada en 2006 en el “GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” bajo el nombre “Cyclona and Early Chicano Performance Art: An Interview with Robert Legorreta” y el libro de Robb Hernández *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection* publicado en 2009.

⁵⁴³ Muralista y artista conceptual chicano cofundador de ASCO.

⁵⁴⁴ En México hace referencia al nombre despectivo con el que se designa a la performatividad femenina presente en las mujeres que forman parte de pandillas asociadas a la delincuencia y cuya estética es estridente y socioculturalmente considerada como vulgar u ordinaria. Su equivalente en castellano podría aproximarse al de “choni”.

A partir de ese momento, Legorreta se identifica con la personalidad de Cyclona, a la que pondrá en escena en toda una serie de actuaciones callejeras donde desafiaba los códigos de género, raza y sexualidad. Una de sus obras más destacadas en ese sentido es la acción “The Wedding of Maria Teresa Conchita Con Chin Gow” (1971), en la que cuestiona la concepción fija de la identidad, abriendo el camino a múltiples posibilidades de ser y socavando los estereotipos chicanos y su carácter cisheteronormativo. La intervención fue precedida de la colocación de un cartel en la Universidad Estatal de California, donde se anunciaba que iba a tener lugar en el campus una boda chicana. Cuando Legorreta apareció vestido de novia junto a su pareja (que hacía de novio) se provocaron reacciones violentas. La actuación se planteaba como una crítica al ritual del matrimonio y a la norma heterosexual y procreativa de la familia promovida por el Movimiento Chicano. El hecho de que el artista reivindicase un matrimonio chicano, y no un matrimonio homosexual, afirmaba la existencia de una identidad interseccional que se desplaza por el género, el deseo y la raza y abogaba por un activismo político que debe abarcar una lucha contra la opresión de cualquier tipo. Su obra, en su conjunto, apuesta por una oposición frontal hacia las etiquetas, por lo que siempre repetía: “Soy percepción, percibidme como queráis”⁵⁴⁵.



Gronk, Cyclona en *Cockroaches Have No Friends*, 1969.

Otro artista poco conocido en relación a este tipo de prácticas es el norteamericano Jerome Caja (1958-1995). Nacido en Cleveland (Ohio), fue el tercero de once hermanos criados en un hogar donde el catolicismo tenía una presencia central, lo que explica la

⁵⁴⁵ FINDING... “Finding Aid for the The Fire of Life: The Robert Legorreta - Cyclona Collection 1962 - 2002” del UCLA Chicano Studies Research Center en el Online Archive of California, 2017, p. 32. Disponible en <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/ucla/clucs/legorret.pdf>

influencia que las imágenes religiosas, y en particular las de santos y mártires, tendrían en su obra posterior. Tras acabar su licenciatura en Bellas Artes, especializándose en cerámica, se traslada 1984 a San Francisco, donde estudia un máster en artes que finalizaría en 1986. Es en este periodo cuando pasa del trabajo en cerámica a la “pintura”, aunque lo objetual siempre tendrá un papel protagonista en su obra. Muchos de sus trabajos son miniaturas de técnica mixta a partir de materiales cotidianos y objetos encontrados, en particular de elementos utilizados por las *drag queens*, como el esmalte de uñas, el maquillaje, las lentejuelas, los encajes y el *glitter*. Caja trabaja de una manera ácida pero oscura, abordando temas relacionados con la muerte y la sexualidad, siempre con la impronta de una sacralidad profunda y satírica. Aunque su obra se asocia a veces con el trauma de la epidemia del SIDA de los años ochenta y noventa, el propio Caja creía que su obra transmitía un sentido más universal de la fragilidad de la vida.



Jerome Caja,
Hand Tools, hacia
1990 (izquierda).

Foot of Christ,
1991(derecha).

A finales de los ochenta, Caja se convirtió en una personalidad artística muy conocida dentro de la escena gay radical de San Francisco, gracias a sus actuaciones como *drag queen* y bailarina de go-go en clubes nocturnos alternativos y *queer punk* de San Francisco, en las que volvía a mostrar su fascinación por el arte religioso. Por ejemplo, durante una noche de Pascua, llevó a cabo un *show* en el Club Urano que consistía en una elaborada recreación en *drag* de la crucifixión y resurrección de Jesús. También por la misma época empieza a hacer performances en galerías de arte. En 1990, con ocasión de la inauguración de la exposición *Compact* en la Art Lick Gallery de San Francisco, Caja apareció entronizado, mientras daba la comunión con ositos de goma a todo aquel que se arrodillaba ante él. En 1994, durante la apertura de la exposición *Toilet Water* en la Kiki Gallery, se dio un baño de espuma mientras los espectadores deambulaban por el espacio. Y en el mismo año, en la muestra *Dirty Little Secrets* en la galería Paule Anglim, se presentó como Miss Fortune, mientras hacía lecturas de tarot –o, como él mismo las llamó, “terror-ot”– con una baraja que el mismo había elaborado.

Cuatro años antes de estas acciones, Caja se había enfrentado a la pérdida de uno de sus mejores amigos: Charles Sexton. El artista creó un cuerpo de obras a partir de las cenizas de Charles, que se exhibió en la exposición *Remains of the Day* (1992), comisariada por Amy Scholder y Rex Ray. En efecto, tanto Sexton como Caja eran seropositivos y se habían jurado el uno al otro que el que sobreviviese debería hacer arte con los restos del fallecido. ¿Y cómo lo hizo Caja? Pues de la forma en que sólo una *drag queen* podía hacer: con audacia, *glitter* y dando un buen espectáculo. Siguiendo la línea de su llamado por algunos críticos como arte anti-precioso creó, entre otras cosas, una colección de “talismanes mágicos contra la muerte”, formada principalmente por retratos de Charles a partir de sus cenizas, maquillaje y esmalte de uñas sobre medallones, tapas de botellas, latas y papel. En palabras de Kate Hallstead, “esta intimidad proporciona una confrontación de su muerte, sus propias vidas, y a través de su presencia liminal, una especie de conversación sagrada. Las obras estaban contenidas en vitrinas de cristal, adornadas con elaborados marcos, y dispuestas en terciopelo negro que recordaban a las santas reliquias cristianas”⁵⁴⁶. Como vemos en los ejemplos descritos, las performances de Caja, como las de Varble o las de Cyclona, irrumpían en las más pura cotidianidad sirviéndose de objetos encontrados y descontextualizados y creando iconografías sobre la feminidad y lo carnavalesco que llevaban el *drag* hacia otra dimensión.



Ric Warren, *Jerome Caja haciendo labores por la ciudad propias de una amada de casa de los años 50*, 1988.

⁵⁴⁶ HALLSTEAD, Kate, “A Body of Work: Corporeal Materials, Presence, and Memory in Jerome Caja’s Exhibition, *Remains of the Day*”, *OnCurating*, n. 42, 2020.

2.3.3. De lo *drag King* a otras fluctuaciones de género

Como señalaba antes, también es importante analizar el trabajo de una serie de artistas lesbianas (a excepción del ejemplo de Del LeGrace Volcano cuya identidad, como veremos, es más fluida) que encarnan performatividades de género subversivas desde las prácticas *drag King*⁵⁴⁷. Es el caso, por ejemplo, de Diane Torr (1948-2017) que, desde el inicio de su carrera a finales de los años setenta en Nueva York, ha sido una figura destacada en la creación de performatividades no conformes con los códigos de género y sexualidad y cuya práctica posee un claro sustrato político. Al principio de su llegada a Nueva York, trabajó como modelo de artista y empleada temporal de oficina hasta que descubrió que podía ganar 10 dólares por hora, más propinas, como gogó. Así habla sobre ese momento, mostrando una plena conciencia acerca del carácter ficcional de las identidades: “Había probado a trabajar como mecanógrafa, pero eso no me dejaba tiempo para crear obras de arte. Ya sea en el papel de secretaria reprimida o como gogó, estaba interpretando diferentes tipos de *drag* femenino a cambio de dinero”⁵⁴⁸.



Del LeGrace Volcano, “Mandrake”, *The magician* (Diane Torr), 1997.

Si bien la escena *butch*, como subcultura, se remonta a mediados de los cincuenta, lo *drag king* empieza a dar sus primeros coletazos en la segunda década de los ochenta y

⁵⁴⁷ Cabe destacar que las propuestas de las siguientes artistas seleccionadas enfatizan, a diferencia de las performatividades *drag queen* expuestas en el punto anterior, una parodia e hiperbolicidad mayor en sus haceres que en su dimensión estética. Pudiendo decir así que esta última responde en mayor medida a una suerte de *cross-dressing*.

⁵⁴⁸ INTERVIEW... “Interview: Diane Torr, performance artist”, *The Scotsman*, 2010. Disponible en: <https://www.scotsman.com/lifestyle-2-15039/interview-diane-torr-performance-artist-1-479217>

se consolida en los noventa. Es en ese momento cuando Torr, junto al artista Johnny Science, empieza a impartir talleres sobre este tema, contribuyendo de forma fundamental al establecimiento de la cultura *drag king* en los EE.UU., Europa, Estambul y Nueva Delhi. Aunque este tipo de talleres se han convertido hoy en día en un elemento establecido de la escena lésbica, la idea surgió, como cuenta la propia artista, de forma azarosa. Annie Sprinkle estaba realizando una sesión de fotos en la que Torr contribuía performativizando la masculinidad. Lo que ocurrió es que la sesión se alargó demasiado y la artista tuvo que marcharse a una fiesta de apertura en el Whitney Museum sin haberse podido cambiar de ropa. Así narra Torr su experiencia reveladora: “La gente se abría a mi paso a medida que me movía; incluso en ese tumulto de cuerpos, me encontraba a gusto. Como mujer, nunca había experimentado tal clase de trato. [...] Si las mujeres pudieran realmente salir por ahí y pasar por hombres, podrían aprender mucho sobre sí mismas como mujeres en el proceso. Tal vez podríamos empezar a descubrir nuestro llamado comportamiento individual y aprender otras reglas”⁵⁴⁹.

Esta investigación con el género se concretó a través de muchos escenarios y estrategias. A veces, Torr y otras mujeres salían por las calles de Nueva York vestidas de hombre. A menudo, iban juntas al Billy’s Topless, uno de los bares en el que Torr había trabajado de gogó. Allí eran conocidas por las bailarinas como “el club de las mujeres barbudas”. Como narra este ejemplo, más allá de los escenarios, Torr también exploró la masculinidad encarnando a diferentes personajes como Jack Spratt (un híbrido punk-mod), Danny King (un miembro de la Asociación Nacional del Rifle) o Charles Beresford (un escenógrafo gay). Ella misma reconoce que sus inquietudes habían madurado en el contexto y el tiempo apropiado y cita incluso la publicación de la obra de Butler: “La década de 1990 se centró en el género; en medio de todo esto, me di cuenta del espíritu de la época. Tenía muchas solicitudes, iba y venía de Nueva York a Europa, siete u ocho veces al año. Eso también tenía que ver con ser una pionera: en todos los lugares a los que fui, era la primera vez que veían a mujeres travestidas y saliendo públicamente en *drag*”⁵⁵⁰. En otra entrevista de 2010, expresa su satisfacción por la expansión de lo *drag king* y sus efectos: “Estoy contenta de que la idea esté ahí fuera porque sugiere que los hombres pueden ser parodiados, y muy bien parodiados, por las mujeres. [Y, asimismo,] se pone en evidencia la superioridad masculina. Y esa era mi intención”⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.



Carmelita Tropicana, *Candela*, 1997 (izquierda).

Carmelita Tropicana,
Memories of the Revolution, 1987-1988 (derecha).

En una línea similar se inscribe el trabajo de Alina Troyano aka Carmelita Tropicana (1951), dramaturga, guionista y artista de performance nacida en la Cuba pre-revolucionaria. En el conjunto de su trabajo, explora temas relacionados con el género, la sexualidad, la cultura, el exilio y la identidad latina. Vive y trabaja en Nueva York y en muchas de sus obras alude al choque cultural que sufrió al llegar a Estados Unidos. Sus fuentes son muy diversas, pero están profundamente ancladas en la cultura latinoamericana y especialmente cubana, unas referencias que no se circunscriben tan solo a lo formal sino al contenido de sus trabajos. Un buen ejemplo de ello es el uso que hace del llamado “choteo” cubano. Según lo define el filósofo cubano Jorge Mañach, el choteo “es la perversión de la burla. [...], es un prurito de independencia que se exterioriza en una burla de toda forma no imperativa de autoridad”⁵⁵². En el caso de Tropicana, podemos verlo como una forma de la vida isleña trasladada a una especie de cabaret o de vodevil, donde el uso del humor se convierte en una herramienta crítica. Junto a la tradición del choteo, Tropicana también recurre al uso de dichos, proverbios y fábulas, en particular aquellas en las que los animales y la animalidad cobran un papel central. Con ello, Tropicana no solo cuestiona la identidad en su dimensión genérica, racial y de deseo, sino también en lo que se refiere a lo humano como especie. Por ejemplo, en *With What Ass Does the Cockroach Sit?* (2004), incluye encarnaciones en una cucaracha, un loro y un perro. Los integrantes del espectáculo o la misma Tropicana

⁵⁵² Mañach citado en: FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi, “Introducción al discreto humor de Jorge Mañach”, *La Gaceta de Cuba*, n. 3, 2018, p.23. Disponible en: http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/gaceta_3-2018-a.f_web.pdf

pueden devenir o ser animal. De hecho, en su web se afirma: “Carmelita Tropicana puede ser una bestia. En el pasado, ha sido un caballo, un cerdo e incluso un oso”⁵⁵³. Esta acción reelabora el cuento popular latinoamericano de “La cucaracha Martina” y recurre al conocido suceso de Elián González, que fue sacado de Cuba por su madre en una balsa para emigrar a Estados Unidos, con la intención de hablar del contexto del exilio cubano y del discurso anti-inmigrante en este país, integrando también cuestiones de género. En ese sentido, la obra de Tropicana tiene un carácter interseccional que conecta plenamente con lo *queer*, como ha señalado José Esteban Muñoz: “El personaje de Alina Troyano, Carmelita Tropicana, es como un ensamblaje *queer*. Los ensamblajes no son simplemente personajes o personificaciones, sino que son algo más, algo múltiple. Un ensamblaje consiste en líneas de articulación, de estratos y de territorio, pero también de líneas de fuga y de movimientos de desterritorialización y desestratificación. Estas líneas representan diferentes intensidades y diferentes velocidades y texturas. Podemos pensar en el ensamblaje conocido como Carmelita Tropicana como un cuerpo sin órganos, que es un cuerpo que está constantemente desmantelando el organismo, haciendo que las partículas asignadas o las intensidades circulen de manera diferente. Este ensamblaje *queer* siempre se está transformando”⁵⁵⁴.

Nacido intersexual, Del LaGrace Volcano (1957) fue criado como mujer desde su nacimiento, manteniendo el género asignado al nacer hasta los 37 años. Desde entonces, ha estado viviendo tanto como hombre como mujer y así como oscilando entre la amplia escala de grises que se sitúa entre ambos. A pesar de estos roles impuestos o escogidos culturalmente, su cuerpo mostraba de forma evidente la pluralidad fisiológica, biológica y cromosómica que todo cuerpo, en mayor o en menor medida, posee: “cuando llegué a la pubertad me desarrollé asimétricamente”, declara el propio artista⁵⁵⁵. Siempre interesado por lo creativo, tras finalizar sus estudios en el programa de Estudios Visuales en Santa Maria California (1977-1979), se marchó al Instituto de Arte de San Francisco donde estudió fotografía (1979-81), disciplina en la que se especializó con un máster en Reino Unido en 1992. Si bien la fotografía es uno de sus medios predilectos para jugar con la performatividad, también utiliza otras herramientas, entre ellas, la performance. Dentro de su trabajo fotográfico, el autorretrato es fundamental: según el propio artista,

⁵⁵³ Descripción presente en la web de Carmelita Tropicana (<http://carmelitatropicana.com/>) escrita por José Esteban Muñoz en 2013.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ SIDDONS, Edward, “Del LaGrace Volcano’s best photograph: my blue mascara masculinity”, *The Guardian*, 2019. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/15/del-lagrace-volcano-best-photograph-between-genders>

es una forma de entender, responder y aceptar su diferencia; sus autorretratos no son parte de un proyecto narcisista, sino un claro ejercicio de búsqueda de sentido. Este proceso de búsqueda le ha servido para llegar a la conclusión de que lo que le interesa, en realidad, es la búsqueda en sí misma. Su propia vida es un mantra sobre la no conformidad, un constante desafío al *statu quo*: “Una cosa es subir al escenario y actuar de una manera desafiante, y otra cosa es vivir tu vida de esa forma”⁵⁵⁶.

En conjunto, toda su trayectoria es un alegato a favor de la fluidez y desestabilización a-categorial: “Como artista visual de género variable, accedo a las «tecnologías de género» para amplificar en lugar de borrar las huellas hermafroditas de mi cuerpo. Me pongo mi nombre. Una abolicionista del género. Un terrorista de género a tiempo completo. Una mutación intencional e intersexual por diseño, (en oposición al diagnóstico), para distinguir mi viaje de los miles de individuos intersexuales a los que se les han mutilado y desfigurado sus cuerpos «ambiguos» en un intento equivocado de «normalización». Creo en el hecho de cruzar la línea tantas veces como sea necesario para construir un puente que todos podamos atravesar”⁵⁵⁷.



Del LaGrace Vulcano, *Autorretrato*, 1995.

⁵⁵⁶ HERE... “Here’s LaGrace!””, qxmagine, 2014. Disponible en: <https://www.qxmagine.com/2014/07/del-lagrace-volcano/>

⁵⁵⁷ HORLACHER, Stefan, *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. XIV.

2.3.4. *Glitter, Ridiculous y gender-fuck*

La cuarta estrategia que quiero analizar dentro de este apartado sobre replanteamientos identitarios sexo-genéricos en el arte (de acción) en y desde las Segundas Vanguardias, es la que tiene que ver con las prácticas teatrales que se enmarcan dentro del teatro del Ridiculous, también muy ignorada en las historias del arte y del teatro más establecidas. Surgidas entre mediados de los años sesenta y principios de los setenta, dichas prácticas son, a mi juicio, sumamente interesantes porque proponen una intersección entre lo *queer* y la historia del arte y la cultura visual, planteando una citacionalidad performático-performativa que atenta no solo contra el género o el deseo, sino contra las disciplinas establecidas, las nociones de alta y baja cultura, y el propio concepto de arte (algo que también estaba presente –como vimos– en autores ya analizados como Smith o Varble). Aunque, según algunos autores, el género del Ridiculous no es tan radical, ya que utiliza ciertos tropos que han existido en el teatro durante siglos, en mi opinión plantean propuestas mucho menos convencionales que las que, según observamos, proponía en su mayor parte el teatro de variedades del que, por otro lado, claramente es deudor. Varios críticos designan a Ronald Tavel⁵⁵⁸, Charles Ludlam y a John Vaccaro como los fundadores, a mediados de los setenta, del género: un tipo de “teatro *queer*” cuyos haceres modificaron el drama y la interpretación otorgando, asimismo, una gran visibilidad a la reflexión sobre la diversidad sexual, de género y de deseo.

El Ridiculous se planteó como una rebelión contra la popularidad del teatro naturalista, así como contra los esquemas cisheteronormativos imperantes en la sociedad. Ronald Tavel lo entendía como una superación del Teatro del Absurdo⁵⁵⁹: “Hemos pasado más allá del absurdo [...]. Nuestra actitud es absolutamente descabellada”⁵⁶⁰. Lo “descabellado” era para ellos una herramienta intencionada a través de la cual se pretendía tensionar sus límites y poner lo establecido “patas arriba”. Según Stephen J. Bottoms, lo Ridiculous mostraba un “desprecio absoluto por las convenciones, ya sean políticas o estéticas, [...] [como] por las sabidurías y categorías convencionales, [...] [propiciando]

⁵⁵⁸ En esta búsqueda constante de interrelaciones cabe destacar cómo éste había trabajado con Andy Warhol resaltando su aparición en “Harlot” de 1964.

⁵⁵⁹ Este se gesta entre la década de los 40 y los 60 a través de un conjunto de obras escritas por una serie de dramaturgos estadounidenses y europeos (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee...). Con rasgos existencialistas cuestiona a la sociedad y al sujeto con tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y una “falta” de secuencialidad dramática que nos transportan a un mundo onírico.

⁵⁶⁰ COMENAS, Gary, “Conquest of the Ridiculous: Ronald Tavel, John Vaccaro and Charles Ludlam”, *warholstars*, 2008. Disponible en: <https://warholstars.org/ridiculous.html>

un desdibujamiento lúdico de las fronteras entre los «ismos» artísticos”⁵⁶¹. A diferencia de la contracultura, precisa el autor, el posicionamiento de lo Ridiculous se dirige más en un estar “fuera” del sistema que a una clara oposición frontal al mismo. En ese sentido, lo Ridiculous no solo “tematiza” lo *queer*, sino que apuesta por una desestabilización estructural de las artes vivas y sus haceres en sí mismos.



El grupo de música Dark Ages performingo la obra *Persia, a Desert Cheapie* del Play-House of the Ridiculous de John Vaccaro's, 1972.

En líneas generales, el género se caracterizó por otorgar a la improvisación un papel crucial e introducir elementos *queer* y *camp* en el teatro experimental, buscando efectos chocantes y perturbadores y sirviéndose de parodias y adaptaciones humorísticas y “kitscheadas” de la cultura popular como herramientas críticas. En la práctica, como veremos, fue adoptando con los años distintos matices. En 1965 Talvel, Ludlan y Vaccaro se constituyen oficialmente como grupo teatral bajo el nombre de The play-House of The Ridiculous. No obstante, las discrepancias entre Vaccaro y Ludlam fueron *in crescendo* y, tras el estreno de la obra *Daring Device* de Tavel, el segundo abandonó la compañía y fundó la suya propia: The Ridiculous Theatrical Company (1967). La Play-House de Vaccaro continuó con su recorrido y llegó a ejercer, como afirmaba en una entrevista la actriz Cyrinda Foxe, una influencia notable en la cultura del momento: “David Johansen tomó prestada la extravagancia de The Ridiculous Theatre y lo introdujo en el rock and roll con la creación de las New York Dolls. [...] Y Foxe continuaba: [Pero] The Ridiculous Theatre era mucho más apasionante que el rock and roll. Era más vibrante, no

⁵⁶¹ BOTTOMS, Stephen J., *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Michigan, University of Michigan Press, 2004, p. 1.

estaba tan arreglado, retocado, higienizado y vendido a los medios de comunicación de la forma en que lo había estado el rock and roll”⁵⁶².



New York Dolls, *New York Dolls*, 1973.

Por su parte, las propuestas de Ludlam, que reformuló el concepto del Ridiculous Theatre incluyendo aspectos del vodevil, el burlesque, la ópera y la ciencia ficción, se mostraban mucho más *camp* y más accesible que las de Vaccaro, lo que hizo crecer rápidamente la popularidad de la compañía. “Yo sentía que John [Vaccaro] era demasiado conservador. No quería homosexualidad o desnudez en el escenario porque tenía miedo de ser arrestado. Yo quería cometer un ultraje. [Pues] para mí, nada era demasiado excesivo”⁵⁶³ —explicaba Ludlam. Sin embargo, para algunos críticos, como el fotógrafo, escritor y director de música rock estadounidense Lee Black Childers, las propuestas de Vaccaro resultaban más arriesgadas: “En mi opinión, John Vaccaro era más interesante que Charles Ludlam, ya que Ludlam seguía las convenciones teatrales⁵⁶⁴ y usaba demasiado el *drag*. [Por lo que] la gente se sintió muy a gusto con Charles Ludlam. La expectativa de todo el público que asistía a las obras de Charles era que iban a ver un

⁵⁶² MCNEIL, Legs & MCCAIN, Gillian, *Please kill me: the uncensored oral history of punk*, Nueva York, Grove Press, 1996, p. 116.

⁵⁶³ LUDLAM, Charles, *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: the Essays and Opinions of Charles Ludlam*, New York, Theatre Communications Group, 1993, p. 263.

⁵⁶⁴ Si según los críticos las obras de Ludlam se inscribían habitualmente en un canon dramático más convencional (de forma contrapuesta a las del comienzo de su carrera caracterizadas por su carácter anárquico), al final de sus días fueron cobrando más fuerza las metodologías tradicionales y la “farsa” teatral aunque sin dejar de incluir los juegos de género.

espectáculo de *drag* realmente divertido, satírico e irreverente. [Pero en el que por otro lado] nunca se sintieron incómodos”⁵⁶⁵.



Richard Avedon, *The Ridiculous Theatrical Company*, 1975 (publicada en la Revista Acne, 2012).

Vaccaro y Ludlam tenían, asimismo, diferentes posturas sobre la homosexualidad y el teatro. El segundo hacía hincapié en cómo el teatro siempre se había presentado como un refugio para la gente gay y, por tanto, defendía que era fundamental tratar insistentemente estos temas. Para el primero, sin embargo, este era simplemente un tema que debía ser abordado entre otros. De hecho, ciertos colegas y miembros de la compañía defienden que las críticas sociales planteadas por Vaccaro en sus obras, además de ser plurales, eran más subversivas: “su teatro era difícil y conflictivo como él mismo lo era”⁵⁶⁶. En cualquier caso, el género del Ridiculous Theatre tuvo una gran influencia en el cine, el teatro, la música (en particular, en el llamado *glam rock*), el mundo del espectáculo y en gran parte de la cultura (especialmente, en lo referido a cuestiones LGBTI+ y/o *queer*) en los setenta y sus resonancias llegan incluso hasta la actualidad. En lo que respecta al potencial de lo *drag*, uno de los elementos más interesantes del género era su forma de poner de relieve la naturaleza inestable y performativa de la identidad en su extensión. Así, como argumenta Edgecomb, “The Theatre of the Ridiculous, aunque

⁵⁶⁵ MCNEIL, Legs & MCCAIN, Gillian, *Please kill me: the uncensored oral history of punk*, Nueva York, Grove Press, 1996, p. 88.

⁵⁶⁶ GOODMAN, Elyssa, “How Theater of the Ridiculous Changed Drama, Performance, and Queer Visibility Forever”, *Them.*, 2019. Disponible en: <https://www.them.us/story/theater-of-the-ridiculous>

no era político de base, era inherentemente parte de la liberación gay en términos de congregar a la gente y hacerse visibles en las calles”⁵⁶⁷.



Clay Geerd, *The Cockettes y Divine*, 1972 (Billy Orchid, Divine, Scrumbly Koldewyn, Pristine Condition, Pam Tent, Mink Stole y David Baker).

Como vimos en el primer capítulo de esta tesis, a principios de los setenta aparecen diferentes grupos de activistas, como el Frente de Liberación Gay, que van a utilizar representaciones *drag* en la línea del Ridiculous pero concebidas como un claro, flagrante y radical acto público de empoderamiento y confrontación. Del mismo modo, casi en un “ida y vuelta”, muchos de los grupos teatrales que surgieron en este momento, principalmente en el terreno anglosajón, empezaron a reivindicar el uso de sus actos performático-performativos con una intencionalidad política. Como señala Jodie Taylor, “Los nuevos performers radicales desafiaron las convenciones del *drag* como mimetismo apolítico de entretenimiento, parodia de poca monta e imitación de género estilizada, centrándose en cambio en el potencial del *drag* como discurso político, en la exploración de los roles del sexo y como una confrontación lúdica de lo social”⁵⁶⁸. Entre estos nuevos grupos teatrales, me interesa destacar, sobre todo, el trabajo de la compañía The Cockettes, fundada en 1969. Basándose en los planteamientos del teatro de Vaccaro, en el emergente Movimiento de Liberación Gay y en la psicodelia del hippismo, crearon una manifestación politizada del *drag*. John Waters describió a los integrantes del grupo como

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ TAYLOR, Jodie, *Playing it queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 94.

“hippie acid freak drag queens” o “bearded, transvestite, drug-crazed, hippie Communists”⁵⁶⁹.



David Wise, *Hibiscus*, 1971.

Aunque fue producto de un esfuerzo colectivo, el principal impulsor del nacimiento de The Cockettes fue George Edgerly Harris III. Nacido en Nueva York en 1949, a los veinte años se trasladó a San Francisco, donde adoptó el nombre de Hibiscus, cambió su vestimenta normativa por faldas y vestidos estampados cogidos de la basura, tocados florales, kimonos *vintage* y mucho *glitter*. Fue allí también donde empezó a experimentar con el LSD (que tendría un papel significativo en la ejecución de las obras de The Cockettes) y donde comenzó a realizar obras de teatro orientadas al activismo, influido por algunos artistas del momento como el ya citado Jack Smith. En un inicio, Hibiscus vivía en Kaliflower, una comuna situada en una mansión victoriana reconvertida que dirigía el escritor beat Irving Rosenthal. Posteriormente, se mudó a la comunidad de Haight-Ashbury, en la que vivía la diseñadora y actriz Fayette Hauser, que se convertiría en uno de los miembros más destacados del grupo.

Tal y como vimos al hablar del GFL inglés en el primer capítulo, las comunas – que tuvieron un auge especial en la época del hippismo– se constituyeron, en algunos casos, como espacios de resistencia al sistema cisheteronormativo, lugares donde se intentaba crear nuevas narrativas identitario-existenciales. Los integrantes de la comuna de Haight-Ashbury (formada por gays y lesbianas) declaraban sobre la performatividad identitaria: “Todos estábamos decididos a reinventarnos a nosotros mismos en la senda de un Nuevo Mito, expresando nuestras Fantasías, Sueños y Deseos más profundos sobre

⁵⁶⁹ GAMSON, Joshua, *The Fabulous Sylvester: The Legend, The Music, The Seventies in San Francisco*, New York, Picador, 2006, p. 49.

nuestros cuerpos”⁵⁷⁰. Sus prácticas de vida coincidían con el carácter hiperbólico que he planteado aquí como intrínseco a lo *drag*: “vestidos de la forma más extravagante posible, paseábamos por la ciudad en un gran batallón, yendo a conciertos en los salones de baile”⁵⁷¹. Un día, Hibiscus transmitió al resto de la comuna su sueño de crear un teatro *avant-garde*, “[un] teatro experimental y experiencial, real, sin tonterías. Absurdo y surrealista, en la vida y en el escenario”⁵⁷². La víspera de Año nuevo de 1969 hicieron su primer *show* donde desplegaron un cancán salvaje en su peculiar *drag* psicodélico. Se trató de una puesta en escena desenfrenadamente espontánea y anárquica, caracterizada por su imperfección deliberada; hubo desde vestuarios extravagantes con plumas, encaje y *glitter*, hasta cuerpos desnudos en escena que se movían al ritmo de “Honky Tonk Women” de los Rolling Stones.



Steven Arnold, *Luminous Procureess*, 1971 (The Cockettes).

Aunque sus actuaciones tenían lugar en múltiples escenarios (la propia comuna, apartamentos de amigos, teatros, pubs o las calles de la ciudad), el grupo se dio a conocer, sobre todo, a través de los espectáculos que presentaban en el Nocturnal Dream Show del Palace de San Francisco y que se convirtieron en un éxito del panorama *underground*. Los *shows*, caracterizados por su estridencia, su glamour y su naturaleza impredecible, se presentaban como una fusión de bailes populares y/o extáticos, momentos guionizados

⁵⁷⁰ GOODMAN, 2019, *op. cit.*

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² HAUSER, Fayette, “Cockettes”, *Fatthehauser*, 2016. Disponible en: <http://fayettehauser.com/cockettes.html>

con recitación teatral, improvisaciones llevadas al paroxismo o fiestas y espectáculos de carácter temático. Eso sí, la mayoría de las veces bajo los efectos del LSD. Recibieron grandes elogios por parte de la crítica y su trabajo se difundió en los medios de comunicación. Después de realizar, durante un mes, una serie de representaciones en el Anderson Theatre de Nueva York, los Cockettes se dividieron en dos facciones: los que querían cobrar por su trabajo, y los que defendían que las actuaciones debían seguir siendo gratuitas. El grupo se disolvió en 1972, justo en el momento en el que el *Glam rock* vivía su gran apogeo. Una parte central de su legado fue, como sostiene Elyssa Goodman⁵⁷³, conseguir introducir el *camp* en la cultura dominante.

3.2. La música y lo *drag*: del escenario al club

Como hemos podido ver a lo largo de estos tres capítulos, pueden trazarse diferentes genealogías (según las épocas, geografías o disciplinas en las que nos centremos) que representan distintas formas de interpelar, cuestionar y encuerpar el sistema sexo-género. Aunque la necesidad de articular un discurso legible me ha llevado a tratarlas por separado, en realidad –como ya hemos podido ir observando– esas genealogías se combinan y se influyen mutuamente de una forma muy compleja, formando una maraña difícil de desenredar. Dentro de esta maraña que compone el complejo repertorio iconográfico de lo *drag*, hay que destacar el papel de la música y los movimientos culturales surgidos a partir de ella. En primer lugar, habría que citar, por supuesto, el movimiento Hippie, que no solo tuvo un gran efecto en la cultura, influyendo en la música popular, la televisión, el cine, la literatura y las artes, sino que contribuyó a fomentar una concepción más abierta de la sexualidad y de la masculinidad. Como señala Estrella de Diego, “los hombres se ponen flores y deciden vivir cerca de la naturaleza, apuestan por una sociedad no competitiva y dejan que el pelo crezca y la ropa les confunda [...] Los hippies representan la negativa masculina a ser héroes y como estrategia de protesta adaptan la actitud de lo que tradicionalmente se entiende como femenino”⁵⁷⁴. Por otro lado, en muchos aspectos, el movimiento siguió reproduciendo concepciones y prácticas propias de la lógica cisheteropatriarcal. “La política sexual de la contracultura hippie era básicamente bastante conservadora: «La actitud hacia las mujeres en [...] [su] cultura estaba lejos de ser progresista. Ellas tenían un lugar que era ciertamente diferente y

⁵⁷³ GOODMAN, Elyssa, “How Theater of the Ridiculous Changed Drama, Performance, and Queer Visibility Forever”, *Them*, 2019. Disponible en: <https://www.them.us/story/theater-of-the-ridiculous>

⁵⁷⁴ DE DIEGO, Estrella, 2019, *op. cit.*, p. 128-131.

generalmente inferior al de los hombres... En general, los hippies desconfiaban del movimiento de mujeres, y contraponían sus ideales con una noción esencialista de la mujer y su respectiva función biológica» —escribe Auslander citando a Willis⁵⁷⁵.



Cecil Beaton, *Andy Warhol junto a miembros de la Factory*, 1969.

Otro espacio coetáneo que actuó como un laboratorio de libertad y experimentación fue la Factory (1962-1984), el archiconocido espacio fundado por Andy Warhol. Aparte de ser su lugar de trabajo y producción, se convirtió en lugar de reunión de moda para múltiples artistas y creadores, para los consumidores de anfetaminas y, por supuesto, para las superestrellas del panteón warholiano. Las fiestas y los conciertos se convirtieron en otra de las realidades que componían el ecosistema de la Factory, con músicos y bandas como la Velvet Underground, Bob Dylan, Mick Jagger o Nico. De hecho, la canción más conocida del fundador de la Velvet Underground, Lou Red, es “Walk on the Wild Side” y que está basada en las Warhol Superstars de la Factory⁵⁷⁶. Esta pertenece a su segundo álbum en solitario, *Transformer* (1972), que como vimos en el segundo capítulo fue escogido para la exposición de Ammann realizada dos años después. La Factory se convirtió en un lugar de experimentación de la sexualidad y el deseo, pero también en un espacio que acogió expresiones de género no normativas contando con trans* como Holly Woodlawn, Jackie Curtis, Mario Montez o Candy Darling, por citar algunxs de lxs más conocidxs, que aparecerían representadxs en sus creaciones.

⁵⁷⁵ AUSLANDER, Philip, *Performing Glam Rock*, Michigan, The University of Michigan Press, 2009, p. 30.

⁵⁷⁶ Hace mención a Joe Dallesandro, Candy Darling, Hoody Woodlawn, Jackie Curtis y Joe Campbell.



Tom Gates, *Angel Jack e Hibiscus en el Studio 54*, 1981.

Otro lugar fundamental en relación a lo lúdico y lo festivo y en conexión con el artista neoyorquino fue el Studio 54. Si bien los orígenes de este club nocturno –del que Andy Warhol diría que era un modo de vida– se remontan a 1927, fue rebautizado como Studio 54 a finales de la década de 1970 en el punto álgido de la música disco y se convirtió en una discoteca de fama mundial. Aunque, como es bien sabido, se trataba de un espacio de acceso restringido con unas políticas muy elitistas, dio lugar a una confluencia peculiar, cuyo imaginario e interrelaciones⁵⁷⁷ tendrían un impacto destacado en el mundo de la cultura y de la nocturnidad. Así lo describe Anthony Haden-Guest: “Si los 70 eran la década del optimismo imprudente, entonces Studio 54 era su brillante epicentro. Durante su reinado como el centro de moda en Nueva York para ver y ser visto, era el lugar donde los paparazzi se mezclaban con los famosos, donde los intelectuales bailaban con los poco cultivados, donde el arte Pop y las artes visuales hablaban hasta la madrugada”⁵⁷⁸. Al fin y al cabo, todos estos “espacios de libertad”, con sus diferencias, del Studio 54, pasando por la Factory de Warhol a los clubs Billy’s y Blitz de los Blitz Kids (de los que luego hablaremos), no dejaban de ser –con sus diferencias– lugares esnobs y elitistas, pero que sin embargo tuvieron una amplia repercusión en el proceso de popularización de realidades de género no normativas.

La época dorada de Studio 54 coincidió históricamente con el surgimiento del género musical del *Glam Rock*. Visualmente, era una mezcla de varios estilos, que iban

⁵⁷⁷ Por el local pululaban entre otros: Yves Saint Laurent, John Travolta, Grace Jones, Donna Summer, Eartha Kitt, Alice Cooper, Farrah Fawcett, Gia Carangi, Al Pacino, Elizabeth Taylor, Zsa Zsa Gabor, Gloria Swanson y Bette Davis.

⁵⁷⁸ ESPÍÑO, Isabel, “Andy Warhol, Studio 54 y la «enfermedad social»”, *El mundo*, 2013. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/20/gentes/1366480851.html> Para ampliar se puede consultar: HADEN-GUEST, Anthony, *The Last Party: Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, 1998.

desde el glamour del Hollywood de los años 30, pasando por el *sex-appeal* de la década de los 50, los espectáculos de cabaret de la preguerra, los estilos literarios y simbolistas de la época victoriana, la ciencia ficción, hasta la mística y la mitología antigua y oculta. Se caracterizaba por el uso de ropas llamativas y brillantes, maquillaje colorido, peinados extravagantes y calzado con plataformas. Como uno de los momentos destacados del inicio del género, se suele citar la participación en marzo de 1971 del líder de T. Rex, Marc Bolan, en el programa de música de la BBC “Top of the Pops”, en el que apareció con un *look* caracterizado por la presencia de *glitter* y satén. Los artistas del *glam*, entre los que podríamos citar a David Bowie, Mott the Hoople, Roxy Music o las New York Dolls, rechazaron la retórica revolucionaria de la pasada escena rockera de finales de los años sesenta, encumbrando la decadencia, la superficialidad y las estructuras simples de la música pop anterior. A pesar de su falta de conciencia política e, incluso, del machirulismo del que hacían gala muchos de ellos (casi todos ellos, a pesar de jugar con la confusión de género, eran heterosexuales⁵⁷⁹), contribuyeron a crear un imaginario que atentaba contra la masculinidad hegemónica. Philip Auslander escribe al respecto: “la identidad de género fue otro frente con el que el *glam* desafió al rock psicodélico y a la contracultura hippie, no sólo porque el *glam* ofreció una nueva imagen –implícitamente *queer*– de la masculinidad, sino que también porque cuestionaba la idea de la autenticidad al presentar las identidades de género como construidas en lugar de naturales”⁵⁸⁰.

El caso más conocido es, sin duda, el de David Bowie. En 1972 publica el álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, que narra la historia de un extraterrestre de imagen andrógina que se convierte en estrella del rock. En la configuración de su estética influyeron elementos de la ciencia ficción, del kabuki (sobre todo a través de Kansai Yamamoto, que diseñó el vestuario del personaje), y como él mismo asegura, de las *drag queens* que frecuentaban la Factory de Andy Warhol. Si bien podemos decir que Bowie se apropió de la “cultura *queer* y *trans*”^{*} y construyó una marca a partir de ella, sus propuestas llegaron al público general, influyeron en el imaginario

⁵⁷⁹ A mi juicio cuando un sujeto nace con genitales masculinos es educado en mayor o en menor medida en que su deber y papel en la sociedad es reproducir –de diferentes formas– la violencia patriarcal (contemplando, por supuesto, que este constructo cultural se aloja con diferentes modulaciones en cada cuerpo). Violencia que por otro lado se ve de diferentes modos afectada y/o deconstruida si nos encontramos ante un sujeto *trans** o marica. Si bien también definiendo que es posible encontrarse con individuos cisheterosexuales que puede tener deconstruida y trabajada dicha violencia, así como que hay *trans** o maricas que también la reproducen, dados los privilegios que la identidad cisheteropatriarcal conlleva, esta implica, como es de esperar, un mayor grado de iterabilidad de estas performatividades machirulas por parte de dichos sujetos. En el caso particular del *Glam* se produce un innegable deslizamiento en la percepción convencional de lo sexo-genérico, pero que, acompañadas de la afirmación discursiva y de práctica del deseo heterosexual, se subvierte la masculinidad a la vez que se perpetúa.

⁵⁸⁰ AUSLANDER, Philip, 2009, *op. cit.*, p. 40.

normativo del sistema sexo-género y nutrieron otras narrativas sobre la identidad, sirviendo además como referencia para muchos sujetos genéricamente disidentes. De hecho, muchos de los artistas que estudio en el capítulo cuarto tienen a Bowie como una de sus principales fuentes de inspiración.



Roger Bamber,
Marc Bolan aka T-Rex, 1965
(izquierda).



Roger Bamber,
David Bowie aka Ziggy Stardust,
1973
(derecha).

A mediados de los setenta surge otro género musical interesante en lo que respecta a la identidad de género: el punk. Existe división entre los expertos⁵⁸¹ en torno a si este estilo nació en Gran Bretaña o Estados Unidos, pero casi todos ellos lo consideran como un “bricolaje” de gran parte de las culturas juveniles anteriores en el mundo occidental desde la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de otros movimientos musicales, el punk estaba fuertemente politizado y sus integrantes provenían, en general, de clases proletarias. Crearon pequeños sellos independientes para combatir a una industria musical hambrienta de dinero. En cuanto a la indumentaria, sabemos que, en sus orígenes, los punkies adaptaban los objetos cotidianos para obtener un efecto estético. Por ejemplo, la ropa rasgada se sujetaba con imperdibles o se envolvía con cinta adhesiva; la ropa común se personalizaba embelleciéndola con rotuladores o adornándola con pintura; una bolsa de basura negra o un trozo de tela encontrado en la calle pasaba a convertirse en un vestido, un top o una falda; y los imperdibles, tuercas, candado u hojillas de afeitar eran utilizados como complementos. Esto nos recuerda a algunos de los artistas que hemos analizado como la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Varble, Hibiscus o Caja. Ideológicamente, el punk tiene una ligazón con lo *queer* ya que nace de un deseo de oponerse a todo lo que era “normal” y socialmente aceptado.

⁵⁸¹ MCNEIL, Legs & MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me: The Undensored Oral History of Punk*, New York, Grove Press, 1996 y GREIL, Marcus, *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama, 2019, por destacar dos ejemplos.

La estética se convirtió en un factor principal para gran parte del movimiento, porque representaba un medio para que la sociedad empezase a cuestionarse diferentes aspectos, como el de la presentación del género y la identidad de género. En el punk, los hombres podían parecer mujeres y las mujeres hombres, o bien parecer ambas o ninguna de las dos cosas. Por ello podemos afirmar con rotundidad que, en cierto modo, el punk contribuyó a desbaratar la visión normalizada de la dicotomía de género. Asimismo, hay que señalar que, a diferencia de lo que ocurría en el rock, la presencia de mujeres en el movimiento fue notoria, de tal modo que, como arguye la musicóloga Caroline Coon, “sería posible escribir toda la historia de la música punk sin mencionar ninguna banda masculina en absoluto”⁵⁸². Su estética ha sido utilizada y reconfigurada en diferentes vertientes de la cultura, lo que ha conllevado también al mismo tiempo una cierta desactivación política de sus propuestas.



Sex Pistols, *Anarchy in the U.K.*, 1976.



Edward Colver, *Rozz Williams* (Christian Death), mediados de 1980.

La New Wave –que supuso una ruptura con los sonidos del blues y el rock&roll de finales de la década de los sesenta hasta mediados de los setenta– comprende varios estilos del pop-rock de finales de la década de 1970 y mediados de la década siguiente que, en mayor o en menor medida, se encuentran vinculados al punk rock setentero de mitad de década. De hecho, inicialmente guardaba muchas similitudes con este último, pero acabó por convertirse en un género muy distinto. De las múltiples derivaciones de la New Wave, nos interesa sobre todo la de los New Romantics, vinculada a la escena de clubes nocturnos de Londres como el Billy’s y The Blitz que, como veremos en el último capítulo de la tesis, han tenido una influencia destacada en algunxs artistas actuales que

⁵⁸² REDDINGTON, Helen, *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*, New York - London, Routledge, 2016, p. 2.

trabajan con la performatividad *drag* y que han sido recopiladxs para esta investigación. Estos clubes congregaban a diferentes personajes expunks que, según Steve Strange, se autofabricaban su indumentaria tratando de parecer “miembros de la realeza” cuando en realidad eran antiguos punks que vivían en los suburbios. El movimiento se caracterizó por una moda extravagante y excéntrica que negaba y combinaba simultáneamente elementos del punk con otros derivados de un *glam* ya en decadencia.

La prensa empezó a referirse a los que frecuentaban esos lugares, compartían esa estética y escuchaban ese tipo de música como Blitz Kids, New Dandies o Romantic Rebels. A grandes rasgos, podemos decir que su estética y sus *looks* estaban inspirados en temas de lo más diversos: del romanticismo en sus diferentes modalidades (camisas con volantes, al estilo del romanticismo inglés), pasando por el constructivismo ruso, los Incroyables y las Merveilleuses franceses⁵⁸³, el cabaret de los años treinta, las estrellas hollywoodienses, a los puritanos, la cultura del antiguo Egipto o los personajes teatrales del Arlequín y el Pierrot, todo ello llevado hasta los límites que su imaginación y creatividad les pusiese. Se les ha criticado en numerosas ocasiones desde diferentes sectores por su carácter apolítico pues, mientras que artistas contemporáneos abordaban temas de problemática social, los *New Romantics* adoptaron una postura evasiva e individualista que, según algunos, suponía una aceptación implícita del Thatcherismo.

Aunque comparto hasta cierto punto estas tesis, también pienso que la estética que se generó a partir de los *New Romantics* sirvió para diluir las concepciones sexo-genéricas binaristas. Como afirma Cristian Pereira Phillips, siguiendo a Andrew Bolton, “Boy George, así como otros Nuevos Románticos, tomaron prestados elementos típicamente femeninos como el pelo largo y el maquillaje, y luego los introdujeron en un mundo de fantasía en lugar de vestirse adecuadamente como una mujer. Así, al jugar con los significados usuales [e inusuales] de género, Boy George se deshizo de las definiciones restrictivas de masculino y femenino”⁵⁸⁴. Por otro lado, como muestra Phil Jackson en su libro *Club Kids: From Speakeasies to Boombox and Beyond*, esa búsqueda de evasión en los espacios nocturnos en muchos de los casos era llevada a cabo por personas que venían de localidades pequeñas donde no habían podido expresarse con libertad. En ese sentido, acudían con la esperanza de poder encontrar nuevas formas de interacción social y

⁵⁸³ Los denominados incroyables (increíbles) y sus versiones femeninas, las merveilles (maravillosas), un equivalente en este contexto a algo así como «divas fabulosas», eran integrantes –en el París de la época del Directorio– de una subcultura de moda aristocrática. Su surgimiento es entendido como una suerte de catarsis o necesidad de volver a conectar con otros supervivientes del reinado del Terror, recibiendo al nuevo régimen con un brote de lujo, decadencia e incluso tontería.

⁵⁸⁴ PEREIRA PHILLIPS, Cristian, *Os Novos “Club Kids” de Londres* (trabajo de fin del grado en Ciencias Sociales), Universidad de Brasilia, 2011, p. 37.

experiencias novedosas que les permitirían la realización identitaria y el “poder ser”, sin el peso excesivo de las restricciones sociales. En estos clubes, era posible ignorar las reglas de la vida, aunque sólo fuese por unas pocas horas. Muchos de estos chicos, que provenían del punk y eran homosexuales, eran rechazados por los primeros por su orientación afectivo-sexual y por los segundos por su extravagancia estética.



Edward Colver, *Boy George y Marilyn en el club Blitz*, a principios de 1980.

Uno de los momentos clave en el surgimiento de la escena de los Blitz Kids tuvo lugar una noche del otoño de 1978 en la que los músicos Rusty Egan y Steve Strange inspirados en el Studio 54 warholiano debutaron en una fiesta llamada Bowie Night realizada en el Billy's⁵⁸⁵. Este club acabaría por convertirse en uno de los puntos neurálgicos del mundo de la moda más *undeground*, atrayendo a estudiantes de moda de la Central Saint Martin's College (algunos de ellos pudieron mostrar allí sus creaciones). Un año después, debido a la creciente popularidad Strange y Egan, se vieron obligados a trasladarse a un lugar más grande, el Blitz, en Covent Garden, donde realizaban una fiesta los martes por la noche a la que llamaron “Club for Heroes”: Strange hacía de portero y Egan de dj. Se convirtió en un club muy restrictivo que se regía por un estricto código de vestimenta. Diversos enfrentamientos en el seno del club dieron lugar a varias escisiones y pronto se formaron clubes en otras partes de la capital y así como en otras grandes ciudades británicas, como Manchester, Liverpool y Birmingham.

En lo que respecta al cuestionamiento del sistema sexo-género en la escena británica de los Blitz Kids, la figura más interesante fue, a mi juicio, Leigh Bowery (1961-1994). El artista australiano se mudó a Londres en 1980 dedicándose principalmente al diseño de moda y escenografía y a la creación de fiestas y eventos. Fue el organizador de

⁵⁸⁵ Durante este momento Strange y Egan se unieron a Billy Currie y Midge Ure de Ultravox y formaron la banda Visage.

de la fiesta Taboo que comenzó de manera clandestina y que posteriormente se abriría como club en 1985. Pronto se convirtió en “el lugar donde había que estar”, congregando largas colas para acceder al local. Las drogas, y en particular el éxtasis, se convirtieron en parte de la escena del baile para los asistentes. El club era conocido por desafiar las convenciones sexuales y de género y por abrazar el “polisexualismo” creando una atmósfera diversa, plural y alocada. La construcción de la imagen propia jugó un papel fundamental en la identidad del club. De hecho, Bolton describe cómo Bowery se “atrezzaba” como si su vida dependiera de ello, creando un traje nuevo a la semana. Su indumentaria fantástica y carnavalesca rompía los límites de la moda, ocupando un espacio intermedio entre la ropa y la escultura. Por su parte, Jeremiah Davenport dice que sus propuestas no solo desafiaban las convenciones de género, sino las ideas establecidas acerca de lo humano: “El trabajo de Bowery enfatizó, entre otros aspectos, la capacidad de transformar el cuerpo humano en algo no convencional a través de telas dispuestas sobre acolchados de forma y en lugares extraños, centrándose en una apariencia grotesca de la corporalidad humana”⁵⁸⁶. Bowery mostró su trabajo principalmente en el mundo festivo de la noche, pero también en galerías, museos y diferentes espacios de arte. Su primera exposición individual se realizó en la Galería Anthony D’Offay en 1988. “El movimiento [de los Blitz Kids] continuó durante toda la década y movilizó a un gran número de personas que se dedicaban al diseño de moda. Sin embargo, con la muerte de algunas personas fundamentales para el movimiento –como Bowery, que murió de SIDA en 1994– y con ciertos cambios del contexto social de Londres, estos grupos perdieron fuerza en el transcurso de la década de 1990”⁵⁸⁷.

Autor desconocido, *Leigh Bowery*, 1987 (derecha).
Werner Pawlok, *Leigh Bowery*, 1988 (izquierda).



⁵⁸⁶ DAVENPORT, Jeremiah, *From the Love Ball to RuPaul: The mainstreaming of drag in the 1990s*, Ohio, Case Western Reserve University, 2017, p. 84.

⁵⁸⁷ PEREIRA PHILLIPS, 2011, *op. cit.*, p. 39.

El movimiento de los New Romantics en general y el de los Blitz Kids en particular tuvieron una repercusión notable en Estados Unidos, donde se formó la escena de los llamados Club Kids. No obstante, según Lisa Helene Richman, este grupo no solo surgió por influencia británica, sino que provenía de una larga tradición de fiestas alternativas en Manhattan, cuyo precedente más notable es el Studio 54. Como declara Alberto Rebelo:

La historia mediática de estos chicos [...] comenzó en esencia después de la muerte de Andy Warhol, en el sótano de un club alrededor de 1987. Ese suceso despertó inquietudes y depresiones en la escena joven, creativa y *underground* de Nueva York. En ese momento Michael Alig se dio a conocer por promover una escena de fiestas donde el mensaje era una fiebre de diversión descarada: alcohol, admisión gratuita y drogas para los miembros de su club. Entonces los medios de comunicación voltearon a ver esa escena. A pesar de que se llevaba una minuta como un secreto a voces de su existencia, los medios se encargaron de su propagación. Los *Club Kids* en ese entonces eran un montón de jóvenes «disfrazados» que organizaban fiestas sin control, algunas clandestinas, y se mostraban a sí mismos como celebridades de la noche⁵⁸⁸.

A pesar de compartir una superficialidad y despolitización similar a la que observábamos con los Blitz Kids años antes, el movimiento también contribuyó, a través de la moda y el arte, a la deconstrucción del sistema sexo-género. Según el antiguo *Club Kid* Walt Cassidy aka Walt Paper: “El club nocturno para mí era como un laboratorio, un lugar donde te incentivaban y te recompensaban por la experimentación”⁵⁸⁹.



⁵⁸⁸ REBELO, Alberto, “Club Kids. Dress to get attention: Los chicos del club”, *Revista 192*, n. 1709, Mexico, 2019. Disponible en: <https://revista192.com/club-kids-insolencia/>

⁵⁸⁹ SMITH, Raven, *Club Kids: From Speakeasies to Boombox and Beyond*, London, Black Dog Publishing, 2008, p. 88.

Como ocurrió en Inglaterra, al incrementar la afluencia de miembros, fueron surgiendo más núcleos a lo largo de la ciudad de Nueva York y de los Estados Unidos creándose una amplia red. A nivel performático (ya que el performativo lo llevan implícito), me interesa señalar las acciones que llevaron a cabo para atraer más público a sus fiestas. Me refiero a una serie de encuentros ilegales que consistían en la irrupción en lugares públicos como el Burger King, Dunkin' Donuts, McDonald's, cajeros automáticos, el metro o las viejas vías de High Line antes de que se convirtieran en un parque, donde sacaban un radiocasete y se ponían a bailar. Fueron múltiples las personalidades que se pasaron por la escena como es el caso de Bjork (en es emomento cantante de la banda Sugarcubes). La escena empezó a contaminarse por el Techno y el Rave, provocando que la estética comenzase a suavizarse en un estilo ambiguo, pero más minimalista, que fusionaba las referencias al Club Kids con el skate, el indie, el hip-hop y el grunge. El movimiento comenzó a decaer a partir de 1994, cuando Rudolph Giuliani fue elegido alcalde de Nueva York e inició una campaña contra la industria de la vida nocturna en ciudad y, especialmente, después de que Alig fuera arrestado, acusado de ser el responsable del asesinato de un exempleado.



Club Kids; Creatures of the Night. Talk Show, década de 1980 y comienzos de 1990.

En conclusión, en la primera parte de este capítulo intenté mostrar las diferencias que existen entre las nociones de performance y performatividad. Aunque soy consciente de que a veces es difícil deslindarlas, a mi juicio, la primera se encuentra vinculada al arte de acción, mientras que la segunda tiene que ver con las diferentes prácticas presentes en

la cotidianidad, ya sean hegemónicas o contrahegemónicas, que constituyen la identidad del sujeto. Por otro lado, como argumenté, estos dos conceptos tienen diferentes orígenes epistemológicos: mientras que la categoría performance nace en el ámbito de la antropología y de los estudios dramáticos y teatrales, la segunda se gesta en el campo de la lingüística y la filosofía del lenguaje (y, posteriormente, es apropiada y reformulada, como vimos también en el capítulo anterior, por parte de los estudios de género). Además, mientras que la performatividad se encuentra inserta en la vida cotidiana y lo ordinario, la performance está regida por ciertas condiciones (tiempo sagrado, heterotopía y antiestructura) que la convierten en algo extraordinario, ajeno al espacio de lo cotidiano. Todo esto nos llevó a afirmar que podemos encontrar propuestas performativas dentro de la performance, pero no a la inversa.

Una vez establecidas estas distinciones terminológicas, planteé una genealogía del mundo del espectáculo y el arte de acción desde mediados del siglo XIX hasta los años 90 del siglo pasado, centrándome en aquellas manifestaciones que cuestionan el sistema sexo-género y en particular en el *drag* como práctica performativa subversiva. En primer lugar, analicé algunos géneros del teatro de variedades surgidos a mediados del XIX (el *minstrel*, el vodevil, el burlesque, el *music-hall*, la pantomima, el cabaret, los *freak shows* y el circo). Si bien es cierto que lo que más abundaba en estos espectáculos era la presencia de *cross-dressers* o *female/male impersonators* (y no el *drag*, en el sentido más subversivo en el que lo entiendo en esta tesis), me parecía interesante poner en valor esas performatividades de género que, a pesar de tener un carácter más normativo, no dejaban de ser arriesgadas en su contexto histórico.

En segundo lugar, me centré en algunas de las prácticas de género disidentes que se llevaron a cabo en las Primeras Vanguardias (especialmente en el dadaísmo y el surrealismo), mientras que en un tercer bloque examiné cuatro estrategias creativas relevantes en lo que respecta al cuestionamiento del sistema sexo-género que se desarrollan durante las Segundas Vanguardias en adelante. La primera de ellas tiene que ver con el trabajo de artistas mujeres cis (en su mayoría heterosexuales) que, a través de sus fotos o acciones, reflexionaron sobre la performatividad de género, principalmente masculina desde una perspectiva feminista. El segundo grupo comprende a una serie de hombres predominantemente cis y homosexuales que plantearon performatividades de género asociadas a la feminidad: algunos de ellos, como vimos, optaron por un *drag* más binarista, mientras que otros cultivaron prácticas más arriesgadas relacionadas con el *gender-bending*. El tercer tipo de trabajos son los que llevaron a cabo algunas artistas

lesbianas que investigaron la performatividad de género masculina a través del empleo de estrategias *drag king*. Por último, me detuve en una serie de prácticas teatrales, enmarcadas dentro del género del teatro de lo Ridiculous y del *drag* psicodélico, que cultivaron una suerte de *drag gender-bending*. El último epígrafe de este capítulo, que abarca desde los años sesenta hasta los noventa, lo dediqué a la música y a ciertos movimientos culturales significativos en la construcción del imaginario *drag*, como el hippismo, la música Glam, el Punk o los New Romantics.

Trazar esta genealogía me parecía indispensable, ya que nos ayuda a situar históricamente una serie de iconografías y de repertorios visuales sobre lo *drag* que han influido, de forma notable, en ciertas prácticas artísticas contemporáneas y, en particular, en lxs artistas que analizaré en el próximo y último capítulo de la investigación. Como veremos, estxs creadorxs a veces se han remitido a estos referentes de forma intencionada y otras de modo más inconsciente, ya que al fin y al cabo todos ellos se encuentran solapados y diluidos en el inconsciente colectivo contemporáneo.

Capítulo IV

Estrategias Rébicas: (el arte de) trascender el binarismo sexo-género y caminar hacia la unidad arrebatada

1. Introducción: de la herencia butleriana al devenir Rebis

En la traducción al español (2015) del libro de Arthur Evans *Brujería y contracultura gay* (1978) Brigitte Vasallo expone en un determinado momento del prólogo lo siguiente: “Los libros, las narraciones, no solo dan cuenta de la realidad, sino que la construyen, nos construyen: nos reflejan y generan imágenes en las que reflejarnos y entendernos, nombrarnos, articularnos. Y a través de las cuales también desaparecemos. La historia única aplasta la memoria y la reduce a un solo prisma: el prisma de los vencedores, no solo de las batallas, sino de la epistemología”⁵⁹⁰. En los tres primeros capítulos de esta tesis, nos hemos centrado en mostrar y visibilizar –a contrapelo de esa historia única y monolítica referida por Vasallo– una serie de corporeizaciones identitarias contrahegemónicas –desarrolladas principalmente en el ámbito anglosajón entre mediados del siglo XVIII y la última década del XX– que interrogan, de diferentes maneras, al sistema sexo-género. Como aludíamos en la introducción, dichas corporeizaciones, con alguna excepción, han sido poco estudiadas y tenidas en cuenta en el mundo académico hispanohablante en general y, en particular, dentro del ámbito disciplinar de la Historia del Arte. Mirando con perspectiva podemos afirmar que la gran mayoría de estas prácticas tratadas anteriormente se inscriben, con sus más y sus menos, en la tradición “hegemónica” de las políticas *drag*, tal y como aquí han sido definidas. En efecto, si bien cuestionan, por su carácter hiperbólico, la masculinidad y la feminidad y, por extensión, el género en sí mismo planteándolo como una ficción socioculturalmente construida, sus lógicas responden, en gran medida, a un carácter restringidamente binarista. Del mismo modo, hay que señalar que dentro de estas genealogías que hemos ido trazando también nos hemos topado con ciertas estrategias que desde diferentes lugares desbordaban o diluían los mencionados encuerpamientos *drag*-binaristas.

⁵⁹⁰ VASALLO, Brigitte, “Por una Historia Decolonial de la Chusma” en EVANS, Arthur, *Brujería y contracultura gay. Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirla*, Barcelona, Descontrol, 2015, p. 10.

No obstante, si he ahondado en dichas genealogías no ha sido solo porque me parecía importante visibilizarlas y ponerlas en valor en el ámbito hispanohablante, sino también porque el imaginario que componen forma parte, ya sea de modo consciente o inconsciente⁵⁹¹, del repertorio iconográfico de lxs diferentes artistas que vamos a analizar en este último capítulo. Cabría preguntarse por qué, habiendo tantxs artistas que plantean a día de hoy prácticas que se insertan en la tradición *drag*, he decidido centrarme en estos casos de estudio y no otros. Como veremos, pese a la diversidad que, a primera vista, puede observarse en las propuestas de lxs autorxs recopiladxs, todxs ellxs comparten un objetivo común. Tomando prestadas las palabras de Marilyn Ferguson –en la relectura que hace Teilhard de Chardin–, podría decirse que forman parte de la misma Conspiración⁵⁹², la de la búsqueda de una trascendencia que entrelaza, desde mi perspectiva, un doble camino soteriológico: por un lado, el uso de la performance como una herramienta política de deconstrucción del cisheteropatriarcado y, por otro, el intento de atisbar la unidad arrebatada, de entrar en comunión con lo numinoso, con el Uno.

De este modo, podríamos condensar las propuestas de estxs artistas recurriendo a la figura mitológica del Rebis⁵⁹³. Como ya explicamos en la introducción y en el epígrafe de cuestiones terminológicas presente en el capítulo uno, el Rebis (también denominado como el andrógino o el hermafrodita) es considerado el último estadio del proceso alquímico y está caracterizado por la iluminación, como una vuelta al estado previo a la caída. Simbólicamente, el Rebis se concibe como una unión y/o trascendencia de lo binario. En ese sentido, éste puede verse como un mito que refrenda, y a la vez trasciende, el construccionismo identitario que plantea la teoría *queer*, ya que representa una superación no sólo de las dualidades sexo-genéricas, sino de toda dicotomía y de toda cultura. De ahí que haya utilizado la expresión “estrategias Rébicas” para describir el trabajo de lxs artistas que analizaré en este capítulo: con este término, me refiero a una

⁵⁹¹ Es muy interesante, a la par que complejo, la superposición de capas culturales que contienen las representaciones y, en este caso dado el tema que nos ocupa, las de índole *drag*. De tal manera que nos podemos encontrar como en cierto repertorio iconográfico de un artista, como es por ejemplo del caso del artista Pi the Mime (1991), en el que se superponen rasgos de los *drag balls*, del teatro de variedades (del cabaret, del burlesque y de la payasería fundamentalmente), de la estética de la música *glam* y de los *new romantics*. Existiendo así en cada artista una pluralidad de decisiones consientes e inconscientes a la hora de configurar dicho repertorio iconográfico.

⁵⁹² Recordemos aquí la siguiente frase ya expuesta en la introducción: “En su obra *La energía humana*, Teilhard de Chardin define así la palabra «conspiración»: «en principio supone la aspiración común ejercida por una esperanza. Puede decirse que una conspiración reúne a individuos que respiran el mismo aire y aspiran a unos mismos objetivos» (FERGUSON, Marilyn, *La Conspiración de Acuario. Transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*, Barcelona, Kairós, 1994, p. 20)

⁵⁹³ Cuya genealogía puede rastrearse hasta el neolítico preindoeuropeo con la figura de la Diosa Neolítica –que estaba íntimamente relacionada con una concepción integrada de las múltiples realidades existentes– y que como defienden varios autores: era andrógina.

serie de estrategias políticas que, si bien pretenden visibilizar realidades que han sido silenciadas por la cultura hegemónico-dominante, fundamentalmente quieren poner de manifiesto las infinitas posibilidades de crear otras nuevas. En palabras de Foucault, “no debemos simplemente defendernos, sino también afirmarnos, no sólo como identidad, sino también en tanto que fuerza creadora [...]. Debemos crear una cultura”⁵⁹⁴. Así, como veremos, todxs ellxs ponen el foco en la creación como una forma de cruce constante hacia la utopía⁵⁹⁵. Para todxs ellxs también esa utopía está ligada a una cosmología espiritual que bebe de diferentes doctrinas⁵⁹⁶ y que descansa en posicionamientos anti-dogmáticos, anti-institucionales y anti-traditionalistas que pueden ser leídos como afines a la *New Age*. En su obra, el arte de la performance actúa, siguiendo esa doble vía soteriológica que planteaba al inicio, tanto como una interpelación y deconstrucción de las diferentes opresiones cisheteropatriarcales, cuanto como un camino en la búsqueda de la Gnosis, una *prisca theologia* o *philosophia perennis*⁵⁹⁷ cuya esencia es ontológicamente post-dualista: Rébica.

Aunque lxs artistas elegidxs se encuentran repartidxs por geografías muy dispares, están en contacto a través de diferentes medios digitales (especialmente de Facebook⁵⁹⁸) formando una “gran red” o, por recoger el término que utilizamos antes, una gran conspiración. En todxs ellos también se mezcla una fuerte influencia de la teoría *queer* (y en particular el pensamiento de Butler) con ciertas espiritualidades alternativas o *New Age* que emergieron con fuerza en los años sesenta en la Costa Oeste de Estados Unidos. Aunque pueden encontrarse, sin duda, precedentes en el mundo del arte (generalmente de

⁵⁹⁴ FOUCAULT, Michael, “Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad”, en *Estética, Ética y Hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999, 418.

⁵⁹⁵ José Esteban Muñoz en su libro *Cruising Utopía* (2009) desarrolla —a través del análisis de inspiración marxista de Ernst Bloch sobre la esperanza, la temporalidad y la utopía que se centra en “momentos de inspiración del pasado para (re)imaginar el futuro”— una metodología crítica de la esperanza para cuestionar y el presente y abrirse hacia el futuro. Hacia una futurabilidad *queer*. MUÑOZ, José Esteban, *Cruising Utopía*, New York, NYU Press, 2009.

⁵⁹⁶ Aj Ditystein (Catolicismo, Alquimia, “Paganismo”, ...), Michael Dudeck (Chamanismo, Magia del Caos, Gnosticismo, judaísmo, Catolicismo, ...), o Alejandro Zertuche (Magia del Caos, Thelema, Alquimia, Magia Enochiana, Luciferianismo...).

⁵⁹⁷ El término *prisca theologia* se le atribuye a Marsilio Ficino y Pico della Mirandola en el siglo XV. Aunque *prisca theologia* y *philosophia perennis* suelen ser utilizados de forma intercambiable en múltiples ocasiones, tienen sus matices diferenciadores, aunque si que es verdad que están íntimamente relacionados. Si la primera hace referencia a una espiritualidad verdadera original que fue revelada y que ha sufrido en sus diferentes manifestaciones un deterioro a lo largo de la historia de la humanidad, la segunda defiende que la espiritualidad verdadera se manifiesta periódicamente por si misma en diferentes tiempos, lugares y formas. Ambos conceptos coinciden en negar la existencia de una religión verdadera, pero su en una serie de características que configuran una espiritualidad verdadera.

⁵⁹⁸ Cuando observamos el apartado “amigos” del perfil de Facebook de cualquiera de ellxs, encontramos que ya sea en mayor o en menor número, aparecen varios de lxs artistas recopilados. Conecto así esta idea con la de conspiración referida por Ferguson, o, asimismo, de “comunidad imaginada” de Andrew Corbett, referida en el último epígrafe del capítulo dos.

forma escasa), esta confluencia se hace más marcada en el trabajo de lxs artistas nacidos después de 1975: es sobre todo a partir de inicios del siglo XXI cuando asistimos a un crecimiento progresivo de espiritualidades *queer* dentro del arte de la performance.

En la tradición alquímica, suele leerse la figura del Rebis, o el hermafrodita, desde un doble punto de vista: a veces es representado como un ser de sexo duplicado, híbrido, que abarca tanto elementos fisiológicos masculinos como femeninos; en otras ocasiones, es imaginado, tal y como lo describe Leah Devun, como “una fusión de partes sexuadas masculinas y femeninas en un cuerpo biforme que era [...] ambos y ninguno”⁵⁹⁹. Estas dos formas de concebir el Rebis pueden servirnos para entender las estrategias de lxs artistas aquí estudiadxs. Por un lado, como explicaré en el primer bloque de este capítulo (“Binarismos «completos» y «fragmentarios»”), algunos se centran en un cuestionamiento del sistema sexo-género a través de la teatralización de lo binario y en particular de la exploración hiperbólica de la feminidad, aunque siempre dentro del marco de una cosmología esotérico-sincrético-espiritual. Por otro lado, en el segundo bloque del capítulo, (“Utopías Aberrantes y el «espíritu» del Andrógino”), analizo otro conjunto de artistas que, partiendo asimismo de una fusión de la tradición *queer* y las espiritualidades disidentes, proponen una hibridación utópica y ponen en escena una imaginería post-genérica y/o post-humana.

2. Primera prefiguración Rébica: Binarismos “completos” y “fragmentarios”

“Pese a sus diferencias tienen el mismo origen (el ser andrógino), son dos partes de la misma alma, fragmentos de un solo ser”⁶⁰⁰

Aunque podríamos citar bastantes otros nombres de artistas actuales⁶⁰¹ que trabajan dentro de esta lógica de índole más *drag*-binarista que he asociado a la primera forma de imaginar el Rebis, me gustaría centrarme en dos casos de estudio que, a mi entender, resultan especialmente interesantes para entender las propuestas, pero también quizá algunas de las limitaciones de este tipo de prácticas. Así, en primer lugar, estudiaré el ejemplo de la artista gala Aj Dirtystein (1984), representativa de un tipo de

⁵⁹⁹ DEVUN, Leah, “The Jesus Hermaphrodite: Science and Sex Difference in Premodern Europe”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 2, April 2008, p. 195.

⁶⁰⁰ GLEASON, Aranza, “Adam y Eva: El amor, un ser andrógino”, *Enlace judío*, 2017. Disponible en: <https://www.enlacejudio.com/2017/02/13/adam-y-eva-el-amor-un-ser-androgino/>

⁶⁰¹ Como Mikey McParlane (1986), Ivy Monteiro AKA Tropikahl Pussy (1986) o Lechedevirgen Trimegisto (1991).

performatividades que pueden ser descritas como *bio-queen*, *faux-queen* o *fem-drag-queen* y a las que apenas se le ha prestado atención en los estudios *queer*. En segundo lugar –siguiendo la idea de lo binario en relación a lo “completo” y lo “fragmentario”–, examinaré, a través de la figura del tehuano Lukas Avendaño (1977), la crítica que algunxs de estxs creadorxs están haciendo del *drag* (e incluso del género en sí mismo) como un concepto eurocentrado, recurriendo a los saberes precoloniales.

2.1. ¿*Bio-queens* o *Faux-queens*? Aj Dirtystein: The holy *fem-drag-queen*

“No soy una mujer, soy una chica. Soy una mujer invertida”⁶⁰².

Los términos *faux-queen*, *bio-queen* o *fem-drag-queen* designan una práctica a través de la cual algunas mujeres performativizan de manera consciente y, por tanto, subversiva, lo *drag queen*⁶⁰³. Si bien los autores que se han ocupado del tema⁶⁰⁴ lo describen como un fenómeno reciente⁶⁰⁵, en mi opinión bebe de una larga tradición presente, como expliqué en capítulos anteriores, en el mundo del espectáculo y especialmente del teatro de variedades. A diferencia de ciertos sectores del feminismo que, como vimos, se oponen a cualquier tipo de performatividad *drag queen* (ya sea la más convencional o la menos habitual, como en el caso de las *faux-queen*), la teórica Rachel Devitt defiende el uso de lo *femme* asociado a lo *drag* y, específicamente, dentro de las políticas *queer*: “en la actualidad *Femme* se entiende habitualmente en las comunidades *queer* como un acto de género: algo que uno hace a o con la feminidad, como una manera tanto de ser *queer* como para «representar» la feminidad, una performance comprometida pero crítica”⁶⁰⁶. Por el contrario, para Moe Myer, el hecho de que estas estrategias sean performativizadas por mujeres acaba por desactivar la capacidad subversiva y radical que le es propia al

⁶⁰² VON VEGAS, Odvie, “Aj Dirtystein”, *I have the fever to tell*, 2013, Disponible en: <http://ihavethefevertotell.blogspot.com/2013/09/aj-dirtystein.html>

⁶⁰³ Si bien, como hemos visto a partir de las genealogías trazadas, observamos ciertos casos subversivos –sexo-genéricamente hablando– sin que exista una plena consciencia por parte de los sujetos que los encuerpan, aquí se hace hincapié en la toma de consciencia dado lo problemático que puede resultar el uso de prácticas *fem-drag-queen* por parte de mujeres cis.

⁶⁰⁴ DEVITT, Rachel, “*Girl on Girl*, Fat Femmes, BioQueens, and Redefining Drag”, en WHITELEY, Sheila & RYCENGA, Jennifer, *Queering the popular pitch*, New York - London, Routledge, 2006; FERREDAY, Debra “Adapting Femininities: The New Burlesque”, *M/C Journal*, vol. 10, n. 2, 2007. Disponible en: <http://journal.media-culture.org.au/0705/12-ferreday.php>; KUMBIER, Alana, “One Body, Some Genders”, *Journal of Homosexuality*, vol. 43, n. 3-4, 2003, pp. 191-200; TAYLOR, Joddie, “The Music of Kings and Bio Queens”, *Kritikos*, vol. 4, n. 14, 2007. Disponible en: <https://intertheory.org/jtaylor.htm>.

⁶⁰⁵ San Francisco fue sede del primer desfile de Faux Queen en todo el mundo en el año 1995.

⁶⁰⁶ DEVITT, Rachel, “*Girl on Girl*, Fat Femmes, BioQueens, and Redefining Drag”, en WHITELEY, Sheila & RYCENGA, Jennifer, *Queering the popular pitch*, New York, Routledge, 2006, p. 5.

camp (y que como vimos es intrínseca a lo *drag*): “la huella *camp* o el *camp* residual es una estrategia de apropiación desmarcada de la praxis *queer* cuyo propósito... es la introducción de algo a-*queer* con un aura *queer*, estabilizando el desafío ontológico del *camp* a través de un gesto de reincorporación dominante”⁶⁰⁷. En mi opinión, como ya señalé, más que hacer juicios de carácter general, pienso que hay que analizar caso por caso y los matices del contexto específico en el que estas distintas prácticas se producen.

Un ejemplo interesante de las posibilidades y paradojas de las performatividades del espectro *fem-drag* lo encontramos en la obra de Aj Dirtystein. Pese a que ella no se identifica con esta categoría, creo que las maneras en las que aborda la feminidad son susceptibles de ser leídas desde este prisma por dos razones. En primer lugar, Dirtystein se sirve de un imaginario de la feminidad perteneciente a ciertas corrientes estéticas (sub)culturales que ya examinamos en capítulos anteriores, como la estética del teatro de variedades (y en particular, las escenas del cabaret y del neo-burlesque⁶⁰⁸, de las que ha formado parte), y el *rockabilly*⁶⁰⁹ y el *punk*⁶¹⁰. Por otro lado, la artista también recurre a la creación dramática de personajes dicotómicos estereotipados de lo femenino provenientes de la literatura, el cine u otros ámbitos culturales. Como veremos, en muchos de sus trabajos hay un intento de encuerpar, desbordándola, la dualidad “mujer

⁶⁰⁷ LEE COULL, Jamie, *Faus Queens: an exploration of gender, sexuality and queerness in cis-female drag queen performance*, Curtin University, 2015, p. 86.

⁶⁰⁸ Dice Dirtystein sobre el burlesque en su artículo “La performance comme force de combat dans le féminisme” (2015): “El cabaret de tipo «neo-burlesque» aparece [...] como un movimiento artístico feminista, con bailarinas que afirman ser artistas que practican el strip-tease, en un sentido humorístico de la abnegación, y que desarrollan espectáculos populares en la frontera entre lo contemplativo, lo cómico y lo político. Asociado a los cabarets parisinos de finales del siglo XIX, el neo-burlesque nació en Estados Unidos y reivindicó el destape como una acción militante en la lucha contra la imagen del cuerpo de «la» mujer sometida a los cánones de la delgadez y la cirugía plástica. El cuerpo de las bailarinas con curvas y tatuadas recuerda al de las punkies militantes y construye, con la misma energía exigente, una comunidad de mujeres jugando y exacerbando los códigos de la femineidad” (AUSINA, Anne-Julie, “La performance comme force de combat dans le féminisme”, *Recherches féministes*, Volume 27, Numéro 2, 2014, p. 81–96).

⁶⁰⁹ A diferencia de la *pin-up* de los 40 y los 50 que se presenta sumisa y pasiva con una feminidad y erotismo a disposición del varón, la *pin-up rockabilly* plantea un empoderamiento a través de esa hiper-feminidad heredada de la de los cuarenta y cincuenta, volviéndose agresiva y salvaje.

⁶¹⁰ Dice Dirtystein a colación de esto en su artículo “La performance comme force de combat dans le féminisme” (2015): “Durante las décadas de 1980 y 1990, las artistas punk estadounidenses ya habían marcado la pauta, reinterpretando la representación femenina a través de sus vestimentas. Blondie, Joan Jett y Courtney Love.... Las mujeres ya no eran el tema de las canciones, ya no eran un objeto de deseo, ya no eran personas asociadas con una imagen romántica, ya no eran groupies. La ideología punk ha permitido abrir un «frente de liberación», una nueva figura de la feminidad. Principalmente artistas totales (como Patti Smith, que utiliza la canción, la pintura, la fotografía o la poesía), estas artistas multidisciplinarias han abierto una brecha en la escena musical anteriormente dirigida por hombres. Los códigos utilizados por las punks, como el maquillaje, los tacones de aguja, las chaquetas de cuero y todos los estereotipos relacionados con la feminidad (medias de rejilla, ligeros, *topless* en el escenario) se convierten en signos de libertad de expresión, así como en una provocación flagrante. Asociados a comportamientos disidentes, estos símbolos pertenecen al registro de lo vulgar, de lo «excesivo»” (AUSINA, 2014, *op. cit.* p. 84).

buena/mujer mala” y las propias categorías binarias (pero siempre sirviéndose de referentes duales, en pos de su deconstrucción).

Anne-Julie Ausina, más conocida como Aj Dirsteinstein, nació y se crio en la Guayana Francesa y posteriormente se mudó a los suburbios de París, al inicio de su adolescencia. Es una artista visual multidisciplinar (o como ella prefiere autodenominarse “*plastichienne*”⁶¹¹), tarotista y Doctora en Literatura Comparada Francesa estrechamente relacionada con las escenas del cabaret, el burlesque y el *punk*, y con el movimiento *queer*, post-pornográfico y prosex⁶¹². A pesar de que se sirve de diferentes medios, la performance es para Dirsteinstein una herramienta privilegiada para la enunciación política y la manifestación de lo intangible y lo espiritual. En su opinión, el cuerpo desnudo, particularmente en las encarnaciones de la feminidad y lo *queer*, sigue siendo todavía altamente controvertido: “en la Universidad, ¡no se muestra el cuerpo así! Incluso si se nos habla de Duchamp, Manzoni o Barney, el cuerpo –y más aún el cuerpo femenino y *queer*– es un lugar tabú. Los grandes artistas de los que hablamos en la Universidad son genios, pero las mujeres o *queers* que practican este arte, en concreto, son históricas a los ojos de la institución. Así que decidí profundizar en este camino, haciendo de mi cuerpo un espacio de reflexión”⁶¹³. Podemos destacar de entre sus referentes dentro de este campo a artistas como Marina Abramović, Valie EXPORT o Annie Sprinkle. Asimismo, también le interesa, dentro de las artes vivas, la obra de Alejandro Jodorowsky por sus planteamientos en relación a lo esotérico y lo espiritual. De hecho, los actos psicomágicos del autor chileno son uno de los referentes principales de sus performances, que ella misma define como “ritual[es] físico[s] cercano[s] a la psicomagia que induce[n] a la reflexión política”⁶¹⁴.

Dirsteinstein proviene de una familia profundamente católica, que marcó su educación: “[...] crecí en medio de cuerpos desnudos, flagelados, engalanados, dorizados, con los olores del benjuí y la mirra, inmersos en los movimientos líricos de

⁶¹¹ Una mezcla entre “*plasticienne*” (artista plástica) y “*chienne*” (que literalmente significa perra y que es usada de forma equivalente a la de puta en francés).

⁶¹² Es de destacar como la influencia que ha tenido en ella el pensamiento político del feminismo prosexual iniciado por estadounidenses como Annie Sprinkle, Verónica Vera, Scarlot Harlot o Betty Dodson y, asimismo, su pertenencia al sindicato de trabajadoras sexuales STRASS. El Syndicat du travail sexuel (STRASS) es una asociación francesa que defiende los derechos de las trabajadoras del sexo, principalmente las prostitutas, pero también a las actrices porno y las operadoras de sexo telefónico. La asociación se formó el 20 de marzo de 2009 en el marco de los Assises de la Prospective, celebrado en el Odéon-Théâtre de l’Europe de París y funciona como un sindicato autogestionado.

⁶¹³ DELORME, Wendy, “AJ DIRTYSTEIN. La chronique «précipités» est une mini-galerie de portraits tenue par Wendy Delorme au gré de ses rencontres”, *Hétéroclite*, n. 113, 2016, p. 21.

⁶¹⁴ “«La taille de mon cul n’est pas proportionnelle à mon opinion politique», interview d’AJ Dirsteinstein performeuse post-porn”, 2014 en <https://soifp.tumblr.com/post/105998469995/la-taille-de-mon-cul-nest-pas-proportionnelle-%C3%A0>

los coros religiosos. El cristianismo muestra y representa el cuerpo, habla del cuerpo, codifica sus idas y venidas, lo ritualiza, incluso lo come... pero lo niega en su práctica de lo real, en su vida cotidiana. En su experiencia de vida, la carne es desacreditada, invisible y virtualizada. Está empañada por el silencio y el tabú⁶¹⁵. Hasta los doce años, quería ordenarse como monja y, de hecho, la mística francesa Marthe Robin⁶¹⁶ fue uno de sus modelos más importantes en esta etapa infantil. No obstante, cuando entendió que las reglas que le habían impuesto eran sólo para acallar los impulsos, sufrió un cambio importante: “¡me pasé al *punk*! Tuve una crisis adolescente muy violenta [y] que por cierto nunca terminó”⁶¹⁷. Si bien el catolicismo tuvo un papel fundamental en su educación, la artista también se vio influenciada por otro tipo de espiritualidades heterodoxas a través de su abuela y su bisabuela que, según cuenta, eran “bruja”: “[mi] abuela [...] es cristiana católica, pero fue partera y realizaba rituales con la placenta... [y] con plantas, también. Y [...] [mi] bisabuela, [...] era judía española y [...] practicaba la lectura del Tarot [...] y [...] analizaba los sueños”⁶¹⁸. Del mismo modo, prosigue: “mis tías, también practicaban el tarot, el Tarot de Marsella [...]. De tal manera que es algo que he visto desde que era pequeña. Pero no se me ha enseñado directamente. Era algo que formaba parte de la vida cotidiana”⁶¹⁹.



Aj Dirtystein, Foto de su placenta, 2019.

⁶¹⁵ DE... “De L’amour Dans Nos Chairs Oubliées”, *The humans mag*, 2018. Disponible en: <https://www.thehumansmag.com/post/de-lamour-dans-nos-chairs->

⁶¹⁶ Nacida en 1902 Marthe Robin fue una mística francesa vinculada a la Tercera Orden de San Francisco que vivió las tres cuartas partes de su vida aquejada de una extraña enfermedad que la tuvo postrada en su lecho hasta su muerte en 1982. Es fundamentalmente conocida por los fenómenos extraordinarios que jalonaron su existencia como los estigmas o los cincuenta años que, según la Eternal Word Television Network, no tomó ningún alimento a excepción de la Sagrada Eucaristía.

⁶¹⁷ VON VEGAS, Odvie, 2013, *op. cit.*

⁶¹⁸ Conversación mantenida por Facebook.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

Desde su adolescencia, DIRTystein recupera iconografías y arquetipos religiosos generando su propio imaginario personal. Si la creación le había acompañado de diferentes maneras a lo largo de su vida⁶²⁰, su intensificación durante la adolescencia hace que acabe por cursar el bachillerato en Literatura y Arte en el Lycée des Arènes de Toulouse. Posteriormente, estudiará una Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de Toulouse II-Le Mirail y será durante sus últimos años de carrera (2008-2009) cuando comience a actuar y a exponer su trabajo en teatros, galerías, Universidades y lugares privados. Si bien podemos decir que en la configuración de la vida y el trabajo de DIRTystein las “políticas *drag* que de la institución van al cuerpo”, según la denominación que hemos propuesto en esta tesis, cumplen un papel fundamental, también intervienen en su trabajo las “políticas *drag* que del espectáculo van al cuerpo” (por sus actuaciones en clubs) junto con las “políticas *drag* que vienen desde el cuerpo” (por su experiencia en el ámbito de la prostitución). En una entrevista en 2014, declaraba al respecto: “soy trabajadora sexual, [...] y el *striptease* es parte de mi vida. Siempre he usado esto para vivir y por eso lo uso en mis actuaciones como una realidad cotidiana. Lo muestro, lo interpreto, me divierto escenificando lo que muchas chicas tienen que esconder todos los días porque el trabajo de la trabajadora sexual es, desafortunadamente, demasiado a menudo estigmatizado. Si escucháramos con más frecuencia a las mujeres que trabajan en la industria del sexo, nos daríamos cuenta de la fuente de información que tienen sobre la sexualidad, las relaciones humanas, la mascarada de la sociedad heterosexual o los poderes de dominación/sometimiento que componen las relaciones”⁶²¹.

El mismo año en que hace estas declaraciones recibe el título de doctora en Littératures Française, Francophone et Comparée por la Universidad de Burdeos 3 con una tesis dirigida por Jean-Michel Devésa e íntimamente relacionada con el último tema expuesto: *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve: itinéraire d’une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*⁶²². Dice DIRTystein: “Escogí hacer una tesis entre Artes Visuales y Literatura. Dirigida por un profesor de literatura cuyo trabajo

⁶²⁰ “El arte siempre está ahí. Nunca he dejado de dibujar. La creatividad... tengo padres que son muy creativos porque mi madre, a pesar de que era una ama de casa, siempre nos hacía realizar muchas actividades. Por ejemplo, yo toqué el piano cuando tenía seis años, yo fui la que pidió hacerlo, hasta los catorce años. Tomé clases de pintura al óleo desde los ocho años hasta los doce o trece años. Practiqué el dibujo, practiqué el carboncillo, practiqué muchas técnicas muy clásicas y me encantó hacerlo y quise hacerlo” (Íbidem).

⁶²¹ LA TAILLE... “«La taille de mon cul n’est pas proportionnelle à mon opinion politique», interview d’AJ DIRTystein performeuse post-porn”, 2014. Disponible en: <https://soifp.tumblr.com/post/105998469995/la-taille-de-mon-cul-nest-pas-proportionnelle-%C3%A0>

⁶²² *Performer la mujer salvaje, entre la perra y la loba: itinerario de una lectura de Virginie Despentes y Clarissa Pinkola Estés* (2014).

admiro, [...] elijo estudiar los escritos de las mujeres que estimularon mi deseo de hacer de mi cuerpo una herramienta de expresión. Así pues, entro en un análisis de la performance artística y política a través de la experiencia de mi propia carne”⁶²³. De hecho, como Michael Dudeck, y a diferencia del resto de artistas que tratamos en este capítulo, toda su carrera está marcada por una búsqueda incesante en ese controvertido espacio entre la teoría y la praxis.

Un año después de la defensa de su tesis, dirige el largometraje “Pagan Variations”, compuesto de cinco capítulos o variaciones⁶²⁴ en las que aglutina ecos estéticos, conceptuales y simbólicos de autores como Alejandro Jodorowsky, Kenneth Anger, Jack Smith, David LaChapelle o Joel Peter Witkin. El proyecto se centra en torno al inconsciente y al Tarot de Marsella sirviéndose de corporalidades y encarnaciones no normativas. Por un lado, como apunta la artista, la obra intenta “escenificar a personas que han elegido –o no– vivir fuera de los caminos marcados por la educación y la norma social, es una forma de desvelar la realidad e instituir nuestros cuerpos como *monstrum*, estos fenómenos de feria y exhibición, orgullosos de pertenecer a una comunidad de Fenómenos, cuya riqueza es transportada por la extrañeza y la extravagancia, fuente de pertenencia a lo Extraordinario”⁶²⁵. Por otro, arguye, “la narrativa de la película pretende ser una serie de rituales que buscan invitar a la gente a pensar temas como la infancia, la religión, el amor, el sacrificio, la sexualidad y las fronteras entre uno mismo y los demás”⁶²⁶.



Aj Dirtystein, *Pagan Variations*, 2016.

⁶²³ Conversación mantenida vía Facebook.

⁶²⁴ “Variation 1: Les Souliers Rouges”, “Variation 2: Priez pour nous” (rebautizado «Don’t pray for us»), “Variation 3: À cœur ouvert”, “Variation 4: Je tombe avec toi” y “Variation 5: Diaspora”.

⁶²⁵ LE CORRE, Maelle, “Les corps étranges des «Pagan Variations» de l’artiste AJ Dirtystein”, *Komitid*, 2015, Disponible en: <https://www.komitid.fr/2015/04/03/les-corps-etranges-des-pagan-variations-de-lartiste-aj-dirtystein/>

⁶²⁶ PAGAN... “Pagan Variations: Video Plasticienne”, *Kiss Kiss Bank Bank*, 2014. Disponible en: <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/pagan-variations-video-plasticienne/tabs/description>

En 2016, se traslada con una beca postdoctoral al Institut de Recherches et d'Études Féministes de l'UQAM en Canadá, donde se centra en la investigación académica sobre la cuestión del trabajo sexual. En ese contexto, publica el texto “Le témoignage féministe chez Grisélidis Réal, La mère des putains”⁶²⁷, dentro del libro colectivo *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social?* (2017). De forma paralela, durante su estancia en Montreal aprendió a tatuar, con el objetivo de usar el tatuaje de forma ritual-ceremonial con fines terapéuticos a su regreso a Francia. Dirtystein lo define de la siguiente manera en su página web: “los rituales de tatuaje son ceremonias en las que cada cual recibe un determinado símbolo con tinta (y lo fija) en su piel. Como un talismán, este tatuaje hará que algo se mueva dentro de nosotros, para completar un determinado proceso”⁶²⁸. Actualmente, vive en Toulouse donde ha fundado recientemente la Galerie La Papesse cuya inauguración comunicaba así: “Tengo la inmensa alegría de anunciar la apertura en Toulouse de la Galería La Papesse, un lugar mágico donde se entrelazan la Tarot-terapia, el Ritual del Tatuaje y el Arte Esotérico”⁶²⁹.



Aj Dirtystein, *Rituel pour une louve*, 2019.

Después de este recorrido biográfico por la vida y la carrera de la artista, me gustaría analizar algunos de los conceptos centrales que aborda en su trabajo performático-performativo, para centrarme luego en el estudio de tres de sus obras más representativas. En primer lugar, cabe señalar que su práctica se inscribe en la corriente performática del *body art* y, más concretamente, de la línea de algunos artistas de los

⁶²⁷ DIRTYSTEIN, A.J. Ausina, “Le témoignage féministe chez Grisélidis Réal, La mère des putains” en NENGHEH MENSAH, Maria, *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social? Problèmes sociaux et interventions sociales*, Québec, Presses d'Université du Québec, 2017.

⁶²⁸ “Rituels de Tatouage”, descripción en su página web <https://www.ajdirtystein.com/rituels-de-tatouage>

⁶²⁹ Post realizado en la página de Facebook de la Galería <https://www.facebook.com/galerielapapesse/>

sesenta y setenta como los Accionistas Vieneses, Gina Pane, Marina Abramović o, más tarde, Ron Athey que otorgan un papel destacado a la sangre y lo carnal. Asimismo, su obra puede ponerse en relación con las prácticas extremas de la corriente subcultural de los “Modern primitives”⁶³⁰ cuya figura más representativa fue el Fakir Musafar (1930-2018). Excepto en el caso de Pane (aunque esto podría matizarse), tanto en los vieneses como en Abramović y en una gran parte de los “Modern primitives”, el cuerpo, la sangre, el dolor y la espiritualidad se hallan íntimamente relacionados.



Aj Dirtystein,
Don't Pray for Us, 2014.

En este sentido, para Dirtystein el cuerpo es un vehículo para la trascendencia. La encarnación no es una prisión, sino el lugar de una experiencia trascendental, desde la cual se pueden superar todos los desafíos: “A menudo me pregunto por qué la carne no tiene el lugar que le corresponde en el discurso espiritual o religioso”⁶³¹, afirma. Por ello, propone la experimentación de una espiritualidad que recuerda que Cristo nació hombre, con un corazón que late y una sangre que fluye; un humano que ha pasado por la prueba de la Pasión (despliega todo el significado etimológico y todas las connotaciones de este término para rozar su profundidad) y que ha emergido elevado. Asimismo, señala que fue el entorno católico de su infancia el que le llevó a construir una suerte de contranarrativas sexuales: “Me habían enseñado que para ser feliz hay que sufrir, y si es posible

⁶³⁰ Autores como Thérèse M. Winge sitúan el surgimiento de la subcultura de los Modern Primitives entre 1950 y 1960, cuando Musafar tomó consciencia de que un cierto número de personas con intereses similares por “nuevas” formas de explorar el cuerpo –caracterizadas por una impronta tribal y relacionadas con la modificación corporal– se reunían para practicar o asistir a esta clase de rituales. Otros autores como Bryan S. Turner señalan su surgimiento más tarde, hacia los años 60 y 70 y, concretamente en California a partir de varios grupos *underground* lésbicos, gay, *hard-core* y S&M, y el desarrollo del renacimiento del piercing y el tatuaje (M. WINGE, Thérèse, *Body Style*, London & New York, Berg, 2013 y TURNER, Bryan S., “The Possibility of Primitiveness: Towards a Sociology of Body Marks in Cool Societies”, *Body & Society*, vol. 5, n. 2-3, pp. 39-50).

⁶³¹ DIRTYSTEIN, AJ., “De l’Amour dans nos chairs oubliées”, *The Human*, 2016. Disponible en: <https://www.thehumansmag.com/2016/human-beauty/237?fbclid=IwAR02o4JQrSXXKregJD6Zsg3uGT-51RvNvmrw-8P6tt7LIsx-d4lgTtEg0c90>

físicamente”⁶³². Si mi realidad cotidiana era “encender velas, la flagelación física, la fantasía de los mártires y la búsqueda del éxtasis... [...] [¿Cómo no iba a] estar predestinada a que me gustase el BDSM? Una cosa lleva a la otra y después de haber probado todo lo que era posible en mi propio cuerpo, me he convertido en una dominatrix”⁶³³.

Otro de los grandes temas que recorren la producción artística de Dirtystein es el de la abyección, tanto en lo que respecta a la organicidad de la materia, a los géneros o las sexualidades no normativas. Siguiendo su educación católica, para ella ésta tiene su máxima expresión en Cristo-Jesús: “entre todos los medios que podía escoger la Divinidad para dar a los hombres una idea de su poder, ¿podía inventar otro más grande que el de hacer que un hombre de baja extracción, más degradado todavía por la infamia de su muerte, llegase a ser, a pesar de su abyección, o mejor decir, por su misma abyección [...] el reformador del género humano?”⁶³⁴. La abyección cristiana fundacional se despliega a lo largo de su historia en una amplia variedad de realidades relacionadas con lo escatológico y lo escrementicio, e íntimamente ligadas a la devoción: por ejemplo, los fragmentos corporales de santos y mártires hechos reliquias, los baños de sangre narrados por Juliana de Norwich o el ensalzamiento del alma a través de la ingesta de pus de cuerpos enfermos como hacía Santa Catalina de Siena, por no hablar de los desposorios místicos de esta última con el Redentor en el que su prepucio se transfiguraba en la alianza matrimonial. Dirtystein –más allá de la sangre, el flujo vaginal, el semen, el sudor, o las lágrimas– trabaja con muchos fluidos relacionados con la comida, como los huevos, la leche o la miel, que le interesan porque conectan con una mitología primordial: el huevo cósmico, la leche materna de la vaca primigenia (tanto en la India como en el antiguo Egipto), la miel como ambrosía de los dioses o emblema de la eternidad... Asimismo, esta relación con la comida se conecta también, como veremos luego, con el interés que la artista presta a la práctica fetichista del *sploshing*, consistente en una estimulación multisensorial en la que se produce una interacción entre los cuerpos y ciertos elementos comestibles⁶³⁵.

No obstante, como hemos podido ir observando, el fluido predilecto de la artista es la sangre no solo por su carácter metafísico (siguiendo el Antiguo Testamento, “la

⁶³² VON VEGAS, 2013, *op. cit.*

⁶³³ *Ibidem.*

⁶³⁴ NICOLAS, Auguste, *Estudios filosóficos sobre el cristianismo* (Tomo Segundo), Madrid, La publicidad, 1834, p. 283.

⁶³⁵ El término que proviene de la revista *Splosh* (1989-2001) en base al tipo de representaciones de las que el uso de comida sobre el cuerpo servía como reclamo erótico.

sangre es el alma”⁶³⁶), sino precisamente por las múltiples narraciones históricas y culturales que sobre ella se inscriben, relacionadas sobre todo con la cuestión del tabú y lo interdicto⁶³⁷. Según la artista, “sin tabúes, no hay transgresión” y añade: la sangre “vinculada al parto, a los abortos espontáneos, a los abortos [provocados] y a la menstruación. Esta sangre es la sangre de la humanidad, pero es la sangre que esconde la vergüenza en la historia. No hablamos de ello cuando tenemos mucho que saber sobre este tabú, esta sangre habla de nosotros, de nuestra creación biológica y de nuestros miedos. [Asimismo,] entiendo y vivo la feminidad a través del cuerpo [y la sangre] de Cristo. Para mí, la sangre de Cristo es la sangre de la menstruación, la sangre del embrión, del parto y del aborto. Es la sangre de la vida”⁶³⁸.

La unión entre erotismo y mística que Dirtystein investiga conecta, como otros tantos puntos de su obra, con la concepción planteada por Georges Bataille: “El erotismo sagrado tiene la función de dar cuenta de la continuidad del ser a partir de una experiencia negativa que se relacionará con el amor a la divinidad. Porque implica una vivencia de lo continuo como no cognoscible y que halla su fundamento en la experiencia mística”⁶³⁹. Esta comunión entre la esfera metafísica y el sexo –fundamentalmente ligada, como ya hemos mostrado, a su educación religiosa– adquiere un carácter antinormativo expandido a través de su trayectoria por diferentes espacios ligados a la sexualidad y al erotismo. Uno de ellos es su experiencia como trabajadora sexual y otro el que tiene que ver con su relación con el mundo del espectáculo sicalíptico, que se remonta a sus primeros años universitarios: “Empecé a hacer burlesque precisamente porque estaba cansada de trabajar en stripteases clásicos y [...] [dentro de] ese ambiente en los clubes nocturnos necesitaba un poco más de emoción para poder ser la artista que soy en paralelo. Porque ese no era mi verdadero trabajo, era un trabajo para comer que hacía por dinero. [...] El burlesque era una muy buena manera de hacer ese trabajo intermedio entre poder ganar dinero y al mismo tiempo jugar con códigos más complejos”⁶⁴⁰.

Una obra especialmente representativa de la práctica de Dirtystein es *Accords Perdus* (2011), que ha sido representada, con distintas modificaciones, en varios lugares como el Atelier de Claris Garnier de París, la sala Abode of Chaos de la *Borderline*

⁶³⁶ Deuteronomio 12:23.

⁶³⁷ Tal y como Bataille lo aplica en su obra *El erotismo*: BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007.

⁶³⁸ Entrevista realizada en 2018, Anexo, pp. 379-380.

⁶³⁹ LUZ MORENO, María, “Fascinación y transgresión en la experiencia erótica de Georges Bataille”, *El psicoanalítico*, n. 30, 2017. Disponible en <http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num30/autores-moreno-bataille-fascinacion-transgresion-experiencia-erotica.php>

⁶⁴⁰ Conversación mantenida vía Facebook.

*Biennale*⁶⁴¹ de Lyon y la fiesta Dimanche Rouge del club Le Petit Bain. *Accords Perdus* es una obra interdisciplinar de carácter ritual que combina la ópera, la música experimental, la danza contemporánea y el cabaret, junto ciertas prácticas fetichistas como el *sploshing* o el shibari⁶⁴², así como textos feministas y videoinstalaciones. Podemos decir que es el primer trabajo de la artista francesa concebido a modo de “obra de arte total”⁶⁴³, un viaje simbólico de resiliencia por un mundo de dolor físico y psíquico a través del caos y el onirismo que convergen en el tropo de lo corporal para el que adoptó el pseudónimo de “*splosh girl*”⁶⁴⁴. En cierto modo, construye un nuevo cuerpo purificándose de todas las máscaras sociales que la educación o la norma de la justicia propia pueden haberle impuesto⁶⁴⁵.

Lo primero que vemos, en el silencio inicial de la obra, es a un hombre con el cuerpo totalmente maquillado de blanco con la cabeza y los genitales tapados por sendas telas blancas, que se encuentra inmóvil junto al público como si de una escultura de mármol se tratase. De entre los espectadores surge un joven alto y delgado (vistiendo pantalón y corbata blancos y un abrigo negro), que hace su aparición con su cristalina voz de contratenor⁶⁴⁶ interpretando la *Cara Sposa* de Handel –momento de la ópera en la que Rinaldo y Almirena se juran su amor eterno– de camino al escenario. Allí, a la derecha, en la parte más alta, se encuentra la “*splosh girl*” dentro de una bañera de patas, ataviada con un vestido de novia de un blanco immaculado, apoyando sus botas altas de plataforma (también blanca) en su borde. Él se dirige hacia el escenario, para unirse a ella simbólicamente a través del contrato/sacramento del matrimonio. Sobre la artista gala se encuentra una gran vagina enmarcada en un marco barroco dorado de la que empieza a fluir sangre, para acabar por derramar siete litros de plasma en su totalidad. Ella trata de unirse a él, pero parece haber algo sobrenatural que imposibilita el encuentro, haciendo

⁶⁴¹ En esta misma participó otro de los artistas recopilados para esta investigación: Jon John (1983-2017) –discípulo y amigo de Ron Athey– quien realizó su última performance *Love on me* –que fue retransmitida en *streaming*– poco antes de morir. Aparte de ser francés como Dirtystein compartían imaginarios similares y espacios lúdicos y escenas comunes (BDSM, modern primitives, tatuaje, cultura club...).

⁶⁴² El Shibari o también llamado Kinbaku que surgió como una técnica codificada y sutil de tortura y apresamiento de prisioneros, es un estilo de *bondage* japonés que implica atar siguiendo ciertos principios técnicos y estéticos, usando cuerdas principalmente de fibras naturales.

⁶⁴³ Del alemán Gesamtkunstwerk es un concepto atribuido a Richard Wagner con el que designaba un tipo de producción artística que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. El término también fue empleado por los artistas pertenecientes a la “Secesión de Viena” de comienzos del siglo XX, como una declaración de intenciones de cuál eran sus objetivos estéticos.

⁶⁴⁴ En inglés *splosh* significa salpicar, rociar, derramar, desparramar, ... Por tanto, sería algo así como la “chica del salpicado” o “chica del rociado”.

⁶⁴⁵ Aspectos que fueron profusamente estudiados en el capítulo dos a través de diferentes reflexiones butlerianas, que integraban autores como Hegel, Althusser o Foucault.

⁶⁴⁶ El papel de Rinaldo, originariamente lo cantaba un castrato y, actualmente, lo suele hacer un contratenor, contralto o mezzosoprano.

que ella caiga una y otra vez. Cada paso hacia su prometido se convierte en una violenta caída al suelo.

La novia entonces elige huir sin él. Las luces se apagan para dar protagonismo a una videoproyección en blanco en negro en la que una mujer invita a un hombre a entrar a la bañera con ella. Empiezan a besarse apasionadamente y ella, desbocada, empieza a comerle literalmente la boca haciendo que la sangre fluya, para acabar por arrancarle la lengua. En ese momento, la luz ilumina una pantalla tripartita que nos evoca un biombo dejando ver a contraluz, en sombra chinesca, un *striptease* ritual en el que sensualmente Dirtystein se va desprendiendo del vestido y sus complementos: del velo a la ropa interior (con el momento guante a lo “Gilda”). Hacia la mitad del número, saca un cuchillo para despedazar la representación del contrato matrimonial o, en palabras de la propia artista, “corto el vestido de novia con un cuchillo, [como] símbolo del patriarcado”⁶⁴⁷. Mientras todo esto sucede, la música de Igorrr⁶⁴⁸ pone banda sonora con una mezcla de sonidos electrónicos y de música barroca, buscando rítmicos espasmódicos, cercanos al *free jazz*.

La novia a la fuga hace de nuevo su aparición en escena tras romper con el mismo cuchillo con que descuartizó el vestido nupcial el papel del biombo. Desnuda, pero ahora enfundada en unas “*Ballet Pointe Fetish Boots*” se detiene ante una “alfombra” de trescientos huevos de gallina y los observa mientras deja que el público aprecie que acaba de dar inicio un ejercicio de inestabilidad en el que tratar de guardar al equilibrio. Pisotea un grupo de huevos con el pie derecho, luego con el izquierdo, para acto seguido desfilar sobre todos ellos y acabar experimentando, como era inevitable, una serie de violentas caídas sobre el suelo metálico. Una vez allí situada no puede usar sus pies para cumplir su fin –destruir todos los huevos–, pero da igual: se sirve de su culo y su vagina. El cuerpo golpeando el suelo se convierte en una coreografía parpadeante que bascula entre la desesperación y la obstinación. Los tacones, símbolo de poder y fragilidad, rompen su reflejo secular materializado por los huevos, pegajosos, resbaladizos y peligrosos, pero también vulnerables e inofensivos. El uso aquí del huevo –que además aparecerá, como adelantamos, de forma recurrente en su obra– es una alusión directa a Bataille de tal manera que *Accords Perdus* fue incluida en la quinta y última semana de la *Borderline Biennale* (“Survive The Apocalypse”), que fue denominada como la obra homónima del escritor francés de 1928, “L’Histoire de L’Oeil”. Recordemos el fragmento del texto que hace mención a los huevos: “A partir de esa época, Simona contrajo la manía de quebrar

⁶⁴⁷ Conversación con la artista mantenida vía Facebook.

⁶⁴⁸ Gautier Serre (1984), más conocido por su nombre artístico Igorrr, es un músico francés que combina una variedad de géneros dispares, incluyendo el black metal, la música barroca, el breakcore y el trip hop.

huevos con su culo. Para hacerlo se colocaba sobre un sofá del salón, con la cabeza sobre el asiento y la espalda contra el respaldo [...] Colocaba entonces el huevo justo encima del agujero del culo y se divertía haciéndolo entrar con agilidad en la división profunda de sus nalgas. [...] las nalgas se cerraban, cascaban el huevo y ella gozaba mientras yo me ensuciaba el rostro con la abundante salpicadura que salía de su culo”⁶⁴⁹. En la obra, Bataille relaciona el huevo con el ojo y los testículos de toro. De tal manera que, si el huevo se conecta con la idea de vida, el ojo con la idea de divinidad y el testículo de toro con la masculinidad podríamos decir que Simona-Dirtystein se convierte así en una figura que transgrede al poder opresor.



Cartel del la V semana de la Borderline Biennale
“Survive the Apocalypse”, 2011.

Dirtystein se alza levemente del suelo y coge un micro con su correspondiente pie y lo acerca para comenzar a recitar unas palabras⁶⁵⁰ del libro de Virginie Despentes la *Teoría King Kong*, ácidas y cínicas como le son propias al discurso de la autora. Pero esto se ve interrumpido con la aparición de una mujer que hace su entrada vestida con

⁶⁴⁹ BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, México, Letrae, 1994, p. 11.

⁶⁵⁰ “Les gusta hablar de las mujeres, a los hombres. Así evitan hablar de ellos mismos. [...] Ellos quieren verse follando entre ellos, mirarse las pollas los unos a los otros, empalmarse juntos, diremos que tienen ganas de metérsela entre ellos por el culo. Diremos que de lo que tienen ganas, realmente, es de follar entre ellos. [...] Pero de tanto escucharles quejarse de que las mujeres no follan bastante, de que no les gusta tanto el sexo como haría falta, de que no entienden nada, acabarnos preguntándonos: ¿A qué esperan para darse por el culo los unos a los otros? Venga. Si eso os puede devolver la sonrisa, entonces es que está bien, Pero entre las cosas que les han inculcado bien está el miedo de ser marica, la obligación de que les gusten las mujeres. Así que se sujetan. Refunfuñan, pero obedecen. Y de paso, furiosos por tener que someterse, le dan un par de hostias a una o dos chicas” (DESPENTES, Virginie, *Teoría King Kong*, Tenerife, Melusina, 2009, p. 119).

pantalón, camisa blanca y una máscara de lobo, portando un juego de cuerdas rojas. Es Satomi Zpira⁶⁵¹, una shibarista e intérprete dominante. Satomi se agacha y toma con fuerza los brazos de la novia y comienza por atar sus muñecas, dificultando que continúe con su discurso. Una escena lánguida, sensual y brutal al mismo tiempo, en la que la shibarista realiza cada gesto con precisión coreográfica haciendo que Dirtystein jadee y su voz se entrecorte. Finalmente, acaba por amarrar bien brazos y muñecas a su torso, rodeando sus pechos que quedan fuertemente comprimidos. Entonces el lobo toma una jarra llena de miel que va dejando caer sobre el rostro y el cuerpo de ésta hasta agotarla. Mientras se sucede la acción, continúa el discurso de Despentés en voz en *off* y Dirtystein –maniatada y cubierta de miel– es colgada del techo por Satomi, que la deja suspendida a dos metros del suelo en medio del escenario. Entonces se oye un silencio que sólo se ve interrumpido por varias gotas de miel que caen al suelo. A la novia mártir se aproxima el joven de blanco que lleva en la pieza desde su inicio, pero que no había entrado hasta el momento en acción. Es Mahdi Sehel, un bailarín contemporáneo que se acerca hasta los pies de Dirtystein para besarlos y encarnar una extraña versión de María Magdalena que es “bautizada” por algunas gotas de la sustancia color ambar. En ese momento, el contratenor regresa para interpretar el *Stabat Mater* de Vivaldi y el bailarín pasa a realizar una pieza de ballet sobre los restos de los huevos triturados. En una danza que dados sus movimientos le hace respirar en exceso, que su musculatura quede lubricada por los huevos, y que acabe por escupir sangre.

La novia ha sido descolgada y vemos cómo comienza a untar litúrgicamente una serie de tostadas con los restos de miel presentes en su cara para acto seguido repartirlas entre el público. La performance toca a su fin después de que la novia “*splash girl*” se arranque una fina capa de látex que recubría toda su piel y se arrodille frente a una corona mortuoria de flores en forma de cruz en la que deposita la epidermis que se ha sustraído. La cruz floral lleva una banda que reza “fleur de viol” (flor de la violación). Según explica la artista, “ese es el nombre [...] [que se le dio a] la actuación inicialmente. Se trataba del hecho de arrancarme la piel⁶⁵² de látex y hacer flores con ella y cada flor se colocaba en la guirnalda de flores como [rito de paso] para despedirme de mi vieja piel y saludar a la nueva”⁶⁵³. Asimismo, es curioso destacar cómo “*viol*” en francés también puede ser

⁶⁵¹ En la primera versión Didier Saint fue quien hizo de lobo y, posteriormente, fue sustituido por Satomi Zpira.

⁶⁵² Si esta es la alusión a la piel más directa, la artista habla de litros de látex líquido, sangre animal, miel o de los cientos de huevos rotos como viejas y nuevas pieles, símbolos de resistencia, de dejar ir y de renacer al mismo tiempo.

⁶⁵³ Conversación con la artista mantenida vía Facebook.

traducido por colza. Digo que es curioso porque la flor de colza era utilizada en rituales esotéricos con los que se buscaba adquirir conocimientos acerca de la identidad y del inconsciente. Así, termina su ritual con una “muerte” para dar paso, tras haber sido despojada de tantas cosas, a la renovación a través del autoempoderamiento; como ouróboros-serpiente que muda la piel y renace. Aparte del vídeo de canibalismo, durante la representación se proyectan otra serie de trabajos filmicos que recogen fragmentos de los múltiples rituales que Dirtystein había realizado en su cuarto de baño entre 2005 y 2007:

[Durante este tiempo] me encerraba en mi baño por la noche y hacía ciertos rituales. Estas son mis primeras investigaciones artísticas. Son rituales en los que me cubro con miel y me raspo la piel con un cuchillo, la unto en una tostada y me la como. Son rituales en los que me pongo y me quito el maquillaje. Son rituales en los que me cepillo los dientes con esperma. [...] Un montón de pequeños rituales [...] con fluidos corporales [...]. Es realmente un proceso de investigación y todo eso [...] [lo] pongo en «Accords Perdus» porque para mí es una forma de trabajo terapéutico. Es mi propio psicoanálisis. Y así es como lo hice. Por eso era importante que en «Accords Perdus» –que es una obra basada en la muerte y el renacimiento de las mujeres, de mí como mujer o de las mujeres, en cualquier caso– también estuviera presente mi psicoanálisis⁶⁵⁴.

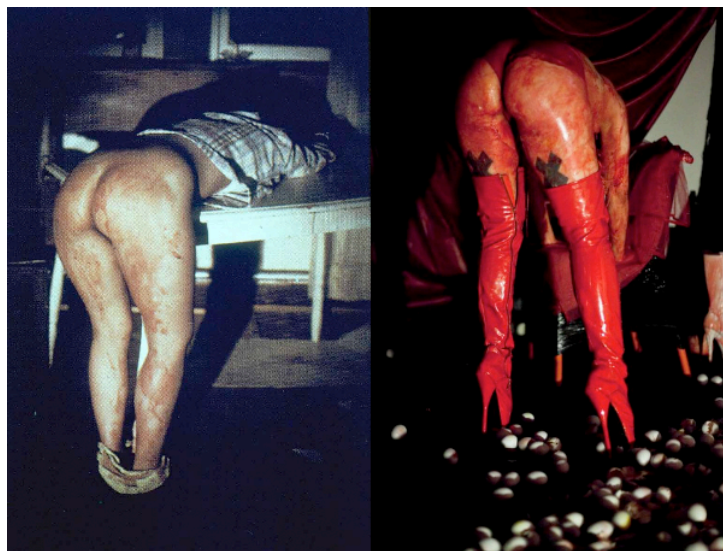


Aj Dirtystein, *Accords Perdus* en Borderline Biennale “Survive The Apocalypse”, 2011.

En resumidas cuentas, la ópera político-fetichista *Accords Perdus* puede sintetizarse como una búsqueda iniciática, una especie de “Alicia en el país de las maravillas”, en las profundidades de nuestro cuerpo y nuestras entrañas. Este viaje, entre la fantasía y el caos, pretende hacernos reflexionar sobre nuestra propia encarnación, liberándonos de nuestras ataduras sociales y reconociendo nuestro poder ilimitado ante las constantes violaciones que sufren de diferentes maneras los sujetos no normativos y, especialmente las mujeres, y que son perpetradas por el cisheteropatriarcado. En lo que se refiere a la lectura *fem-drag-queen* en esta obra, Dirtystein explora, como hemos

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

podido ver, concepciones dicotómicas de la feminidad, como es el caso de la mujer como novia, la mujer como puta (escena del biombo), la mujer como ser sumiso y vulnerable (las múltiples caídas sobre los huevos y la escena de roles de poder con la shibarista-lobo) o la mujer como mesías (la resurrección de la carne que metaforiza desprendiéndose de su piel vieja), por citar algunas de ellas. Por otro lado, ya sea para representar unas u otras, se sirve de iconografías estereotipadas e hiperbólicas: la novia aparece con un vestido muy suntuoso y elaborado; como puta, recurre a zapatos de plataforma, lencería sexy, etc. En muchas ocasiones, mezcla “fragmentos” asociados a unas y otras visiones de la feminidad: por ejemplo, la novia lleva su vestido “de princesa” con unas plataformas excesivas, del mismo modo que en la última obra que analizaremos de la artista gala, aparece vestida de monja virginal con unos potentes labios rojos a lo *pin-up*. *Accords Perdus* plantea así un señalamiento de la violencia que hay implícita en el género y reivindica la búsqueda incansable de una trascendencia que acaricia lo metafísico y que supera toda realidad y existencia humana.



Ana Mendieta, *Untitled*
(*Rape Scene*), 1973.

Aj Dirstein, *Accords*
Perdus, 2011.

Otra obra interesante de Dirstein en la que me gustaría profundizar es *Post-Erotisme* (2011-2013). Se compone de una serie de cuatro performances⁶⁵⁵, precedidas por una introducción, que siguen, en gran medida, el modelo performático-performativo de *Accords Perdus*. En palabras de la propia artista:

⁶⁵⁵ “Originalmente eran siete acciones, ese era el objetivo. Había decidido hacer siete y de hecho sólo podía hacer cuatro desde el punto de vista material. [...] Me quedarían tres por hacer, excepto que las otras tres las hice como videos. Cada vez que hago una performance, la utilizo para hacer otra. Y cada vez que hago esta otra actuación, la utilizo para hacer una película o para hacer otra cosa, y siempre son cuadros dentro de cuadros. Son fractales, en realidad. Así que es cierto que había empezado con siete cuando escribí todo esto y luego finalmente me detuve en cuatro porque cuatro para mí es estabilidad y de estos cuatro tenía un pilar lo suficientemente fuerte como para hacer una película” (Íbidem).

Se trata de una serie de [...] acciones que denuncian la educación, los patrones heterosexuales, las máscaras sociales y que cuestionan las diferentes formas de poder vinculadas al cuerpo. Entre el discurso poético y político, esta investigación reivindica la carne como primera arma de militancia, pero también como base experimental vinculada a lo sensible y lo sagrado. Esta búsqueda se basa en mitos, símbolos y creencias para identificar las armas que las mujeres tienen a su disposición para cuestionarse a sí mismas y desafiar los estereotipos. Una fuerza combativa, primitiva, de deconstrucción cultural que combina artificialidad y salvajismo, estas acciones nos invitan a repensar la noción de poder. Ya sea en un sentido político, mágico o etimológico, ya que el poder nunca está donde crees que se encuentra...⁶⁵⁶

La introducción (previa a la pieza) se compone de varias tentativas de fotos y un video, que también pueden desligarse del resto de las performances y funcionar de forma independiente. El vídeo *Introduction au post-Érotisme* (2011) muestra una acción simple: un beso de casi seis minutos de duración entre dos mujeres (Julia Melenevsky, que aparece embarazada, y la propia Dirtystein), mientras siete litros de miel fluyen por el rostro y el cuerpo de ambas. La artista declara lo complicado y estresante que fue llevar la acción a término: en ciertos momentos, tuvieron que dispensarse el aire la una a la otra a través de la boca (lo que nos puede recordar de alguna forma a la obra de Abramović y Ulay *Breathing In, Breathing Out* de 1977). Como apunta Dirtystein, la boca se convierte en la encrucijada, en un punto de comunión que enarbola la sacralización del cuerpo amoroso. La artista hablaría de la acción en los siguientes términos: “Al revertir los principios religiosos, moralistas y convencionales que aniquilan a las personas y que se obstinan de forma tradicionalista y retrógrada a no aceptar a las familias del mismo sexo, este vídeo rinde homenaje a las comunidades, a los padres adoptivos, a los niños emancipados, a los amigos, a los amantes, a los hermanos, a las almas gemelas y a las madres espirituales.... Cualquier cosa que escape del matrimonio institucional, las relaciones consanguíneas, la herencia familiar, el parto biológico y el dogma religioso merece ser reconocida”⁶⁵⁷.

Resulta especialmente reseñable en este vídeo la presencia de la miel que, como vimos, también aparecía en *Accords Perdus*. Este producto ha sido utilizado en diferentes tradiciones rituales como símbolo de la eternidad (ya que es un alimento que no caduca) y en la Antigüedad se consideraba como alimento de los Dioses o como un elemento

⁶⁵⁶ BERNARD, Anaïs, “«Post-Érotisme», une performance d’A.J Dirtystein”, *Corps en Immersion*, 2013. Disponible en: <http://corpsenimmersion.overblog.com/-post-%C3%89rotisme-une-performance-d-a-j-dirtystein>

⁶⁵⁷ AUSINA, Anne-Julie, *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve: itinéraire d’une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014, p. 200.

fundamental en ciertos procesos de momificación. Asimismo, ha sido empleado por múltiples artistas de performance en vinculación con lo sagrado como Joseph Beuys (*Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, 1965) o Marina Abramović (*Lips of Thomas*, 1975). Así, parece que, de forma simbólica, la artista francesa quiere fijar eternamente en el inconsciente colectivo, mediante el uso de la miel, todas aquellas tipologías de afectividades y formas de familia que exceden la representación de la Sagrada Familia.



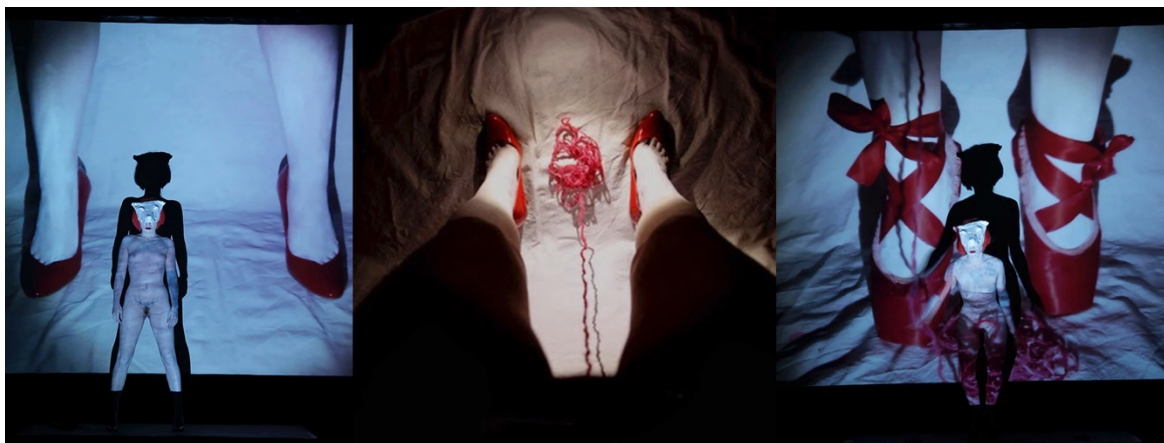
Joseph Beuys, *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, 1965 (izquierda).

Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975 (derecha).

En la primera acción de la serie, titulada *Action n°1 Post-Érotisme: Les Souliers Rouges* (2012), Dirtystein se nos muestra desnuda con el cuerpo completamente maquillado con polvos de arroz blanco (como suele aparecer habitualmente en la mayoría de sus acciones y que de forma clara hace referencia al butoh). Porta una máscara de loba del mismo color, junto con una serie de accesorios y ornamentos rojos asociados a cierto tipo de feminidad: una peluca “a lo Cleopatra”, un corazón de *strass* que cubre su pubis, laca de uñas y unos stiletos. El uso dicotómico del blanco y el rojo será una constante en el conjunto de su trabajo, algo que veremos especialmente al analizar la obra *Les Seuls bijoux que peuvent porter les épouses de Jésus sont les épines* (2018). El lugar donde se lleva a cabo esta primera acción del ciclo está totalmente a oscuras, únicamente iluminado por un proyector que muestra virtualmente la misma escena a la que asistimos en vivo, en una suerte de desdoblamiento de lo real. Mientras suena de fondo una combinación de gruñidos, respiraciones intensas y la voz en *off* de la artista que narra la versión del cuento de Hans Christian Andersen *Red Shoes* realizada por la escritora y analista junguiana Crarissa Pinkola Estés, Dirtystein se saca cincuenta metros de lana roja de la boca y, posteriormente, otros cincuenta de la vagina, que se van enrollando entre sus dedos y

piernas componiendo una masa amorfa al mismo tiempo que se mueve sensualmente por el espacio. Entonces la velocidad de la narración va *in crescendo* hasta que se vuelve ininteligible, momento en el que cambia los estiletos por unas puntas de ballet de raso (también rojas) con las que el baile seductor pasa a convertirse –una vez que ha aflorado la “hembra eterna” (metaforizada en el hilo rojo)– en una coreografía enloquecida en donde la danza acaba por controlarla, haciendo que en varias ocasiones caiga al suelo⁶⁵⁸, hasta que finalmente se desploma de rodillas y la luz se apaga. En palabras de la propia artista:

[la acción] sugiere una lectura distópica de la así llamada «interioridad femenina» que transmiten los cuentos. La feminidad cultural y la feminidad «natural» difunden dos imágenes socialmente antitéticas, por lo que es interesante explotarlas de forma plástica: los tacones de charol rojo y los gritos de los animales, las ondulaciones de la *stripper* y la máscara de lobo, la finura del hilo rojo y todo el cuerpo pintado de blanco... [...] La manipulación de la historia permite al espectador entrar directamente en este universo, sumergiéndolo en la historia a través de la «participación mística». Además, entre la mujer salvaje y la *stripper*, se produce un dilema: ninguna de estas dos representaciones encaja con ninguna clase de domesticación patriarcal. La «madre» y la «puta» siguen siendo fantasías que se superponen en el imaginario pero que, en la forma de entenderse, no se pueden aplicar a la misma mujer. Sin embargo, a través de la representación de la «loba», el mito toma cuerpo y se resiste. [...] A través de [...] esta intervención y (re)apropiación artística de la historia se busca [...] sacudir las construcciones sociales inconscientes [sobre la feminidad]⁶⁵⁹.



Aj Dirtystein, *Action n°1 Post-Érotisme: Les Souliers Rouges*, 2012.

Durante el interludio antes de que se produzca la siguiente acción, un hombre, alto y delgado –Thibault Majorel– vestido de pies a cabeza con un traje de látex negro, canta

⁶⁵⁸ Como mostrábamos en el abordaje de la anterior obra analizada, la caída cobra un especial interés para Dirtystein. Esta puede interpretarse como una metáfora cinestésico-carnal de cómo se manifiesta de forma continua en la narrativa mística, la necesidad de descender para poder elevarse (metafísicamente hablando).

⁶⁵⁹ AUSINA, 2014, *op. cit.*, p. 74.

el *Ave María* de Gounod⁶⁶⁰. En *Action n°2 Post-Érotisme: Priez pour nous* (2012), Dirtystein entra en escena de nuevo con el cuerpo en blanco monocromo y zapatos rojos (concretamente unas sandalias de plataforma), pero en esta ocasión lleva los labios pintados y su lujuriosa melena negra cayendo sobre su torso. Tras llenar suavemente un cuenco transparente con leche, empieza a embadurnarse el cuerpo con la misma, para luego tomar una Biblia que se encuentra en el suelo y comenzar a ojearla arrancando algunas de sus hojas, mientras simula un orgasmo sexual que intercala con una serie de palabras y expresiones del tipo “fóllame”, “fóllame el coño”, o “fóllame mi jodido coño”, que podrían escucharse en cualquier película pornográfica convencional. Entonces viene un momento de calma y coge una de las dos grapadoras que forman parte de los utensilios rituales y, tras elegir una página al azar, empieza a “vestirse” con el texto sagrado, comenzando por graparse el plexo solar. Va cubriendo su cuerpo de forma gradual para, poco a poco, ir aumentando el ritmo mientras una luz estereoscópica transporta la acción litúrgica –sin perder su carácter de espacio sagrado– a la pista del club. Tras acabar con una grapadora, prosigue con la segunda hasta “agotarla”, con movimientos cada vez más vertiginosos que se suceden al son de la banda sonora de fondo⁶⁶¹ compuesta por Sacha Bernardson.

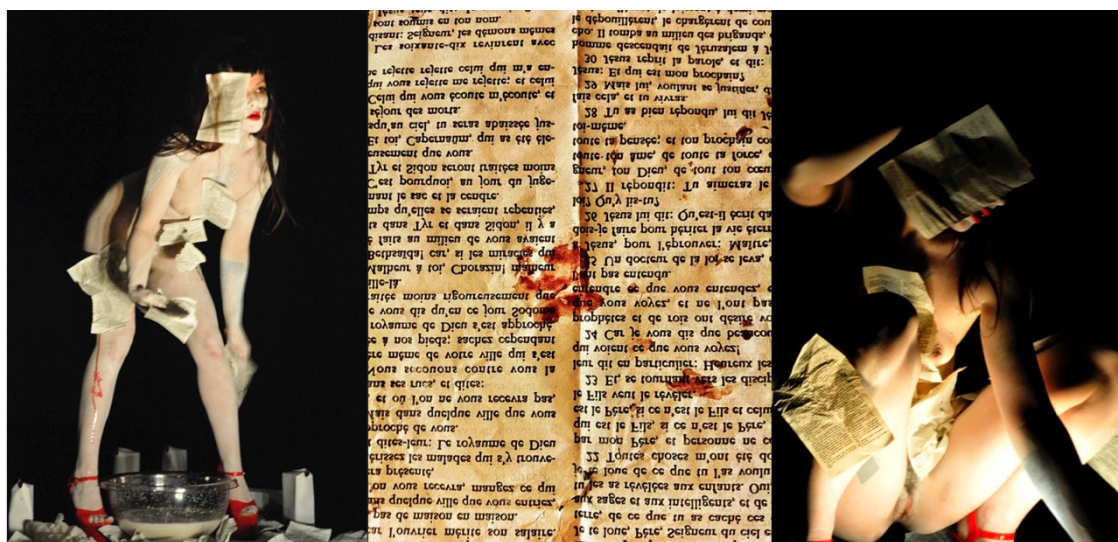
Una vez finalizado el “rito expiatorio” empieza a desprender una a una cada una de las hojas dejando que la sangre fluya por su cuerpo para ir, posteriormente, repartiendo las páginas impregnadas de plasma entre el público a modo de reliquias. Los fragmentos del texto bíblico, manchados o ungidos por su acción masoquista-martirial, dejan constancia del acontecimiento como estética de la desaparición. Observamos aquí la presencia de la leche y la sangre que reaparecerán de nuevo en la última performance de la artista que aquí analizaremos. El simbolismo presente en este segundo acto evoca tanto el éxtasis místico a través del suplicio, como el disciplinamiento autoinfligido para corresponder a los roles, estéticas y haceres que, según el cisheteropatriarcado, le corresponden a la mujer. Dice la artista que “al «vestirme», devuelvo al cuerpo una falsa modestia, una «dignidad» que no se puede conseguir sin la perforación del Ego”⁶⁶². Conecta con lo sagrado y trasciende el yo a través del martirio crístico al mismo tiempo que invoca, señala y deconstruye la violencia que emana del discurso cristiano moldeado por la institución eclesial. Para explicarlo, dice la artista, “[recurso] a palabras de

⁶⁶⁰ Dirtystein quería que en esta parte sonase un *Ave María* pero se escogió específicamente la versión de Gounod, por el valor sentimental que tenía para Majorel, ya que es la que el había interpretado en el funeral de su madre y su abuela.

⁶⁶¹ El tema en concreto es *Salt*.

⁶⁶² AUSINA, 2014, *op. cit.*, p. 156.

Despentes sobre su violación, yo diría que la religión ha construido el «monstruo» en el que me he convertido: «Siempre fantaseo con que un día podré superarlo. Liquidar el evento, vaciarlo, agotarlo. Imposible. Es fundador. De quién soy como [artista], como una mujer que ya no lo es tanto. Es lo que al mismo tiempo me desfigura y lo que me constituye»⁶⁶³. Dirtystein equipara la religión católica con la violación de forma general en el curso de la historia y de forma particular en su propia experiencia biográfica.



Aj Dirtystein, *Action n°2 Post-Érotisme: Priez pour nous*, 2012.

En *Action n°3 Post-Érotisme: À cœur ouvert* (2012), Ausina entra en escena, totalmente cubierta por un velo blanco que hace las veces de pantalla sobre el que se proyecta el video de Mona Hatoum *Corps Étranger* (1994): un visionado del cuerpo colonizado, de los límites físicos y simbólicos entre el dentro y el afuera del mismo acompañado por una banda sonora que aparece como una mezcla entre la sonoridad de una caja de música y ruidos orgánicos que recuerdan a los fluidos corporales. Pasado un tiempo, se retira el velo dejando a la vista la indumentaria de dominatrix SM, conformada por un pasamontañas, un sujetador (compuesto por dos exprimidores), un bustier y medias de rejilla (todos ellos negros), y rematado con unos estiletos rojos (los mismos con los que aparecía en *Les Souliers Rouges*), y comienza una especie de coreografía alrededor de una silla. El acto de desvelamiento y contoneo provoca una reacción en el público que denota que lo que esperan es encontrarse con un espectáculo de cabaret, diseñado para entretener. La virgen, ahora puta –en ese impasse de mujer velada a mujer “violada”– se sienta en la silla y se abre de piernas de cara al espectador comenzando a quitarse la máscara *fetish*. Ahora, desenmascarada mostrando su maquillaje (su otra

⁶⁶³ AUSINA, 2014, *op. cit.*, p. 157.

máscara), se desplaza a coger seis kilos de naranjas que sitúa junto a la silla. Se sienta en ella y comienza a despedazar las naranjas con sus manos y a exprimirlas con su sostén hipersexualizado con prótesis de exprimidores (que bien podía haber sido diseñado por la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven), recogiendo el líquido en un bol mientras suena la *sinfonía n. 8* de Betoween, conocida como la “*Pathétique*”. Una vez agotados los seis kilos de naranjas y su cuerpo lubricado por el jugo de la acción de exprimir, se bebe todo el zumo obtenido para luego vomitarlo. Esta video-performance pone en relación la cámara con el ojo-falo encarnado, cuestionando la realidad como un diálogo entre lo biológico y lo socioculturalmente construido y presentando a su vez al cuerpo como un receptáculo de estereotipos dicotómicos (exterior/interior, deseable/desagradable, natural/artificial, virgen/puta...). Por último, termina centrándose en su cosificación, convirtiéndolo en un objeto de seducción-objeto máquina de guerra que cuestiona la productividad y el mundo capitalista en el que se inserta el cuerpo de las mujeres.



Aj Dirtystein, *Action n°3 Post-Érotisme: À cœur ouvert*, 2012.

En la acción final de la serie, *Action n°4 Post-Érotisme: Je tombe avec toi*, (2013)⁶⁶⁴, Dirtystein entra en escena cubierta de nuevo con un velo blanco a través del que podíamos vislumbrar un tocado compuesto por rosas rojas, perlas y cristales, unas

⁶⁶⁴ La primera vez que realizó este cuarto acto de la serie *Post-Érotisme* se resignificó fruto de las circunstancias del momento presentándose como una carta de amor para su amigo el cantante lírico Thibault Majorel –quien iba a poner la voz en la performance– ya que tuvo un accidente fatal poco antes de la fecha del festival donde iba a actuar junto a Dirtystein. Dice la artista: “El contratenor Thibault Majorel con quien solía trabajar tuvo un accidente, cayendo de un edificio a unos 25 metros en la ciudad [...] [de] Toulouse. Es bipolar y tuvo un ataque alucinatorio. Sobrevivió, pero perdió su brazo izquierdo y su hermosa voz. Pasé algún tiempo en el hospital con él cuando estaba en coma y se despertó cuando puse la ópera [de Purcell] en su habitación del hospital. [Por tanto] «Je tombe avec toi» simboliza el amor” (Conversación mantenida con la artista vía Facebook).

largas trenzas negras, y su cuerpo a modo de lienzo en blanco maquillado con polvos de arroz y perforado por doscientas agujas finalizadas con una perla en uno de sus extremos. Cada una de ellas atraviesan su piel junto a un pétalo de rosa blanco. La artista porta un ramo de rosas rojas, mientras de fondo suena la composición operística de uno de sus cantantes colaboradores habituales, Majorel. Se retira el velo y comienza a quitar cada uno de los catéteres, manchando de sangre cada pétalo blanco al sustraerlos, antes de que caigan al suelo. Una vez que se ha retirado las doscientas agujas, se dirige a una maleta presente en el display del escenario y que está llena de cristales rotos, rellenando con ellos un vaso que acto seguido se tira por encima. Luego toma unas granadas que están pintadas de blanco y con un cuchillo las abre enjugando su cuerpo como si quisiera completar un bautismo de muerte. En efecto, como es bien sabido, la granada es símbolo, a través de Proserpina, del inframundo. Sobre esta acción, la artista señala lo siguiente: “Resultado que después de actuar durante cuatro días, mi cuerpo estaba completamente anestesiado. Ya no sentía nada y ni siquiera sangraba. Se insertaron agujas de 1,6 mm en mi piel lo suficientemente profundas como para dejar un rastro visible y una gran dosis de aspirina había sido ingerida previamente. Pero ninguna gota de sangre cayó por mi piel. La acción n. 4, titulada «Je tombe avec toi» se completó, pero en vez de vestirme con mi piel blanca y mi sangre roja, y de lucir estos colores simbólicos, que utilicé para cada creación, permanecí blanca, pura, como el estado de éxtasis en el que me encontraba. Sin dolor, sin fatiga y sin lesiones visibles...”⁶⁶⁵.



Aj Dirtystein, *Action n°4 Post-Érotisme: Je tombe avec toi*, 2013.

La última de las obras de Dirtystein que aquí analizaremos se titula *Les Seuls bijoux que peuvent porter les épouses de Jésus sont les épines* (2018). La acción, de aproximadamente un hora de duración, tuvo lugar en el cabaret Kalinka en Toulouse en

⁶⁶⁵ AUSINA, 2014, *op. cit.*, p. 238.

2018. El público accedía a la sala y se les iba entregando un papel en el que antes de sentarse debían escribir el nombre de su madre. La sala se encuentra completamente a oscuras, sumida en un fuerte olor a incienso de iglesia y presidida por un telón rojo sobre el que se superpone una pantalla blanca. En el lado izquierdo del escenario podemos observar a un violonchelista⁶⁶⁶. Entonces se escucha una voz en off que narra el primero de los tres fragmentos de la novela *La branche coupée*⁶⁶⁷, escrita por Dirtystein, que se oirán a lo largo de la acción. La novela trata, *grosso modo*, de una niña que ve abortar a su madre durante la cena, por lo que posteriormente ella también abortará para reconectarse inconscientemente con su historia familiar que había olvidado. Tras finalizar, el violonchelista comienza a tocar una melodía inquietante y, acto seguido, da comienzo la proyección de un vídeo, elaborado principalmente con fragmentos de varios “Exploitation films”⁶⁶⁸ en los que aparecen monjas⁶⁶⁹. Las escenas muestran a las religiosas en diferentes estados que pasan por la sumisión o la abnegación, el dolor o el sufrimiento, y el goce sexual. La pantalla blanca desaparece y se abre el telón dejando ver tras de sí un *tableau vivant* compuesto por diversos elementos que cromáticamente oscilan de forma dual entre el rojo y el blanco.

La escena sacra compone una especie de tríptico. La parte central, la más barroca de las tres por la gran cantidad de elementos que presenta, se plantea de la siguiente forma: al fondo del escenario un largo pliego de papel –manuscrito de principio a fin con sangre⁶⁷⁰– parte del techo y recorre el suelo de la escena hasta continuar por el pasillo central de la platea. El texto sanguinolento muestra una carta que le escribe Santa Catalina de Siena a la hermana Constance del monasterio de Saint-Abundio, de la que yo he seleccionado los siguientes fragmentos:

te escribo [...] con el deseo de verte bañada y enjugada en la preciosa sangre del Hijo de Dios. Pienso, de hecho, que es en la memoria de la sangre donde encontramos el fuego de una ardiente caridad, la única capaz de ahuyentar los problemas y las amarguras. [...] ¡En la sangre se encuentra el fuego de la caridad divina y la fuerza de la suprema y eterna divinidad! La esencia de la sangre del Cordero es sumamente valiosa. Sabes que lo es. Sepan, pues, también que, si

⁶⁶⁶ El violonchelista, fue un músico llamado Corde.

⁶⁶⁷ Según la autora el título hace referencia de manera simbólica al aborto y al árbol genealógico.

⁶⁶⁸ Originada en los años cincuenta y con auge en los setenta Exploitation film es una categoría cinematográfica de fantasía o de ficción que puede hermanarse con el cine de serie B y que se caracteriza por abordar temas que socioculturalmente son vistos como inaceptables. Tales como el erotismo, lo lascivo, los comportamientos sexuales no normativos, el crimen o el consumo de drogas. En ellos predomina una estética *camp* o *kitsch*, así como el uso del humor negro.

⁶⁶⁹ Como *The Devils* (1971) de Kent Russell, *School of the Holy Beast* (1974) de Noribumi Suzuki, *Behind Convent Walls* (1978) de Walerian Borowczyk, *Entre Tinieblas* (1983) de Pedro Almodóvar o *Bernadette* (1988) de Jean Delannoy.

⁶⁷⁰ Esto guarda relación con la performance de “The 2 of Us” (2012) del prematuramente fallecido Jon John que, compartiría cartel con Dirtystein en la Borderline Biennale de 2011.

hubiera sido simplemente hombre y no Dios, su sangre no habría valido nada: es por esta unión de Dios en el hombre que el sacrificio de sangre fue cumplido. Por lo tanto, su sangre es muy gloriosa. Es un ungüento fragante que aleja el hedor de nuestras iniquidades. Es una luz que disipa la oscuridad. [...] Quiero que abras el ojo de tu inteligencia con amor, atraveses tu celda y vayas al lecho de la dulce bondad que encuentras en tu interior⁶⁷¹.

Del techo pende una gran lámpara de araña de dos pisos, cuyas seis velas inferiores han sido sustituidas por seis esculturas de la Virgen de Lourdes y las seis superiores por seis grandes huevos, todo ello esmaltado —a excepción de los brazos y las lágrimas de cristal— en color dorado. Bajo la lámpara, encontramos un altar (cubierto con un mantel blanco con varios drapeados que ostenta en su parte frontal una guirnalda de rosas) cuya dimensión más larga se corresponde con la anchura del pliego de papel. Sobre él, observamos diferentes elementos: varias velas, una jarra, una copa de cristal, un recipiente con un alto pie que contiene las hostias, dos jarrones situados en las esquinas de la mesa más cercanas al público con una gran rosa blanca en cada uno de ellos y, por último, un crucifijo erguido (también lacado en blanco) en el centro del altar que se encuentra ornamentado con una ristra de cuentas de cristal. Presidiendo la mesa ritual, en un blanco inmaculado, se encuentra Dirstystein, que encarna a Santa Catalina de Siena. Entre toda la indumentaria que cubre su cuerpo por completo, asoma su pálido y dulce rostro en el que destacan múltiples lágrimas de cera que recuerdan a las dolorosas andaluzas y que contrastan de gran manera con sus labios rojos a lo *pin-up*.

Los otros dos extremos del tríptico de este *tableau vivant* bicolor lo componen de forma simétrica dos mujeres, que se presentan como esculturas vivientes. Ambas, que están coronadas, llevan indumentarias monjiles (en su mayoría de encaje) y una jaula metálica sobre sus vientres con una paloma en su interior que hace referencia al embarazo. Y tanto el hábito, como la toca, la corona de flores, la jaula o la piel son de color rojo en la de la izquierda (Aurélie Cheneau), y de color blanco en la de la derecha (Hélène Patricio). Asimismo, ambas tienen, dentro de sus coronas de flores, otras doradas con estrellas en sus puntas que a su vez albergan en su interior, velas encendidas del color opuesto al que en su conjunto porta cada una de ellas. En el suelo, junto a sus pies, encontramos un aguamanil del color que, según la composición trazada, le corresponde a cada cual. La jarra roja contiene leche, mientras que la palangana sangre y la jarra blanca también sangre mientras que su palangana correspondiente leche. Como señala Dirstystein: “Ambas tienen sangre y leche en sus recipientes y las dos vierten un poco [en

⁶⁷¹ DE SIENNE, Sainte Catherine, *Le livre des dialogues*, Paris, Seuil, 2002, p. 817-819.

ellos] de forma similar a como en la carta de la templanza del Tarot [...]. Se trata de un símbolo que he elegido y que representa tanto el ritual de la transubstanciación Cristiana que es, de hecho, la transformación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, pero también es el símbolo de la transformación del agua en vino como lo hizo Jesús [en las bodas de Canaán] y al mismo tiempo es el símbolo de la alquimia [que habla del paso del albedo al rúbedo]”⁶⁷². Las dos doncellas son, en definitiva “representaciones de polaridades alquímicas, semen y sangre, encarnación y espíritu, carne y alma...”⁶⁷³.



Ilustraciones presentes en el tratado *Donum Dei* de Arnaldus de Villa Nova, siglo XVII.

El espectáculo ceremonial da comienzo y DIRTSTEIN preside la liturgia con sus brazos extendidos en un gesto de acogida de los fieles-público mientras las dos “santas” ponen en acción la metáfora del acto alquímico mientras que de fondo suenan latidos de corazón. Entonces, la prefiguración de Santa Catalina de Siena procede a la consagración de la hostia y la ingiere. Cuando Cheneau y Patricio han terminado de llenar los barreños, comienza el segundo fragmento de la novela de DIRTSTEIN y, a la mitad de este, Patricio (la “santa” que va de rojo) empieza a entonar *in crescendo Gracias a la vida* de Violeta Parra. De repente, empieza a llover grandes cantidades de sangre de la lámpara, que representa la sangre ancestral de todas las mujeres que han vivido a lo largo de la historia (la sangre de la vida) y DIRTSTEIN alza la copa de cristal para recogerla, la bendice y la vierte sobre el Cristo crucificado que se encuentra sobre la mesa. Todo queda manchado por la sangre mientras Cheneau (la “santa” que va de blanco) comienza de nuevo a cantar la canción de la cantautora chilena cada vez con más fuerza. Entonces, al fondo del patio

⁶⁷² Conversación mantenida con la artista vía Facebook.

⁶⁷³ *Ibidem*.

de butacas se aprecia a Elsa Fleur totalmente desnuda, a excepción de unas bragas blancas manchadas en la zona genital por sangre menstrual, que camina pausadamente por el pasillo central de la platea hacia el escenario, con su pelo largo cubriéndole los pechos y llevando consigo una bandeja sobre la que se apilan múltiples bragas. Cuando termina su trayecto, la deja con una ligera reverencia sobre el espacio escénico.

En ese momento, Dirsteinstein abandona su actitud prácticamente estática tras el altar y tras coger el barreño lleno de sangre de la “santa” de la derecha, se dirige hacia la ofrenda de Elsa Fleur compuesta por ropa interior femenina que ha dejado sobre el escenario, comenzando así a lavarla/ungirla con la sangre. En palabras de la artista, “el propósito de limpiar las bragas con sangre es ensuciarlas y así mostrar lo que ha estado escondido en la ropa interior de las mujeres desde el principio de la Humanidad”⁶⁷⁴, hacer visible esa “sangre que fluye y se pega a los pelos de la vulva cada mes”⁶⁷⁵. Las dos “santas” van cogiendo una a una las bragas que han sido ungidas y las van tendiendo en unas cuerdas que mediante unas poleas hacen que queden sobre las cabezas del público⁶⁷⁶. Es una exhibición de aquello que durante la historia ha estado oculto. Entonces Sacha Bernarson entra en escena y empieza entonar una melodía reiterativa que hace que el público repita sumiéndoles en una especie de trance hipnótico. Una vez que han terminado de colgar todas las bragas, se reproduce el último fragmento de la novela de Dirsteinstein (superpuesto a una composición de piano) y Elsa Fleur sube al escenario con un gran copón y se pone tras la mesa ceremonial comenzando a sacar y a leer en voz alta uno a uno los nombres de cada una de las madres de todos los integrantes del público: Catherine, Olga, Gäel, Marie, Elizabeth, Valerie, Patricia, Chantal, Simone, Cécile, ... “Es muy intenso porque esas mujeres no están necesariamente en la sala [...]. Y luego hay mujeres que están vivas y hay mujeres que están muertas. Así que es bastante interesante

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ NELSON, Mélodie, “Quand les tampons et le sang menstruel servent d’inspiration”, *Vice*, 2017. Disponible en: https://www.vice.com/fr_ca/article/bmegd8/quand-les-tampons-et-le-sang-menstruel-servent-dinspiration Respecto a esto, es de destacar el libro de Camille Emmanuelle *Sang tabou: Essai intime, social et culturel sur les règles* (2017) que nos muestra como las nuevas generaciones de mujeres están respondiendo ante la opresión del discurso patriarcal y sexista de herencia judeo-cristiana difundido por los *mass media* en torno a la menstruación. En el ensayo plantea preguntas del tipo: ¿Por qué susurras cuando pides un tampón a una amiga y, de camino al baño, te aseguras de esconder bien el objeto, como si estuvieras llevando una bolsa de coca? ¿Por qué, aunque lo deseemos, nos abstenemos de tener relaciones sexuales durante nuestros periodos? ¿Por qué en 2017 el líquido sigue siendo azul en los anuncios de compresas? ¿Por qué seguimos oyendo en la oficina: Oh, Dios mío, el ordenador está jodido, tiene la regla o qué le pasa? ¿Por qué los hombres no saben nada sobre las reglas de las mujeres y, por lo tanto, ignoran lo que la mitad de la humanidad vive una vez al mes durante 40 años?

⁶⁷⁶ Este gesto parece una alusión directa a la obra *Four Scenes in a Harsh Life* (1994) de Ron Athey perteneciente a su serie *Torure Trilogy* (1992-1997).

saber que hay mujeres que están ausentes, pero también hay [...] [otras] que pueden estar con nosotros pero que también están ausentes, o al menos que no vemos”⁶⁷⁷.

En ese momento, las dos “santas” abren sus vientres-jaula y dejan en libertad a las palomas blancas: “[el símbolo de] la paz junto a la culpa de los abortos espontáneos y de los provocados. La libertad del cuerpo y del alma alzando el vuelo”⁶⁷⁸. Es curioso porque en esa época la artista se encontraba embarazada y asimismo recuerda en esta obra el impacto que le produjo saber que su madre abortó cuando ella era pequeña, y como ella misma también había abortado: “Mi madre tuvo un aborto espontáneo. Incluso dos. Yo tuve un aborto cuando tenía 30 años, a mi pesar. Quería tener el niño, pero no pude”⁶⁷⁹. Dirstyestein se acerca primero a una de las “santas” y luego a la otra, apagando las velas de sus coronas con varios soplidos. La sala queda prácticamente a oscuras y Sacha Bernarson sube de nuevo al escenario y tras la mesa de este altar temporal empieza a entonar la canción de Anne Sylvestre *Une sorcière comme les autres*⁶⁸⁰:

En el momento de tu muerte / Te llevé flores... [...] Cuando estabas en la guerra...
/ Yo, estaba cuidando la casa / He hice uso de mis oraciones [...] Aquí me
encuentro como una tumba / Y con toda la miseria que hay en ella [...] Y siempre
me he mantenido callada [...] Me negaste tu ayuda / Cuando ya no te servía [...] Y el volcán no puede aguantar más / La ruptura de la tierra revela [...] Y esa es
mi madre / O la tuya / Una bruja / Como los otras...



Aj Dirstyestein, *Les Seuls bijoux que peuvent porter les épouses de Jésus sont les épines*, 2018.

⁶⁷⁷ Conversación mantenida con la artista vía Facebook.

⁶⁷⁸ *Ibidem*

⁶⁷⁹ *Ibidem*

⁶⁸⁰ Es una canción sobre la condición de la mujer, especialmente sobre la maternidad, en la que se interpela a los hombres por la condición que el patriarcado le ha asignado e instado a cumplir a través de los tiempos.

La obra ilustra las tradiciones, transmisiones y tabúes propios de la cultura Occidental que colectivamente llevamos puestos. Se trata de un proyecto multidisciplinar que se propone como herramienta para sanar el alma y transponer la actuación como una ceremonia sagrada en la que se invita al público a participar. Así, coexisten, espiritual y políticamente, el aborto, el aborto espontáneo, el parto y la menstruación, al tiempo que se utiliza el arquetipo cristiano como metáfora del amor y el perdón. La sangre de las mujeres y la sangre crística son la misma cosa. Le pregunté a Dirtystein por qué decidió basarse en Santa Catalina de Siena, a lo que me respondió: “tomé a Catalina de Siena porque ella tiene un vínculo muy fuerte –como muchos santos, pero ella en particular– [...] [con los] fluidos corporales [...] [...] [Y en] todo lo que pude leer sobre ella había una conexión plena con la sangre que era muy fuerte [...]. En todas las representaciones [...] está vestida de blanco con la corona de espinas y al hacer el paralelismo entre la sangre de Cristo y, por lo tanto, el vínculo con las espinas, y la sangre de las mujeres, tomé a una mujer que portaba la corona de espinas y para mí era Catalina de Siena”⁶⁸¹.



AJ Dirtystein, *Autorretrato como Santa Catalina de Siena*, 2018.

Hemos podido observar a través del análisis de estas obras que el trabajo de Dirtystein destaca por su vinculación con el imaginario *fem-drag-queen* de ciertos movimientos (sub)culturales, pero también por su reiterado interés por encarnar personajes estereotipados asociados a la feminidad que se mueven –y a veces se hibridan–

⁶⁸¹ Conversación mantenida con la artista vía Facebook.

entre la “Mujer Buena” y la “Mujer Mala”, como ocurre en *Les seuls bijoux...* Aunque podríamos pensar que reproduce los modelos binarios de sexo-género dominantes, el carácter hiperbólico que confiere a la representación de estos estereotipos hace que se diluya su carácter restrictivo y estanco. Por otro lado, hay que apuntar que, a pesar de que la obra de Dirstein bebe de la imaginaria y la tradición católica, la Divinidad es, para ella, intrínsecamente *queer*. Esto se pone de manifiesto, como hemos podido ver al describir sus trabajos, en algunas de las analogías simbólicas que establece, por ejemplo, el paralelismo entre la sangre menstrual y la sangre de Cristo-Jesús. Esta analogía nos recuerda a la concepción de “Jesus as mother” de la escritora mística del siglo XIV Juliana de Norwich: “Una madre puede dar a su niño leche para succionar, pero nuestra querida madre Jesús puede alimentarnos consigo mismo, y lo hace cortés y tiernamente con el santo sacramento, que es el alimento preciado de la vida misma... La madre puede sostener al niño tiernamente contra su pecho, pero nuestra tierna madre de Jesús puede familiarmente llevarnos a su bendito seno a través de su dulce costado abierto”⁶⁸². Así, continúa Norwich, “que Jesucristo es quien establece lo bueno contra lo malo, es nuestra madre real. Le debemos nuestro ser –¡y ésta es la esencia de la maternidad! Y toda la protección deliciosa y amorosa que siempre le sigue. Dios es realmente tanto nuestra Madre como nuestro Padre”⁶⁸³.



Pintura del sagrario de la iglesia Parish “Nuestra Señora” en Mariapfarr, Austria, hacia siglo XIX (derecha).

Francesco Vanni, *Santa Catalina bebiendo la sangre del costado de Cristo*, hacia 1594 (izquierda).

⁶⁸² Fragmentos sobre los escritos de Juliana de Norwich obtenidos del blog santosqueer.blogspot.com/2014/05/juliana-de-norwich-celebrando-jesus.html

⁶⁸³ *Ibidem*

En una entrevista que le realicé en 2018, Dirtystein reafirmaba su voluntad de desbordar la cosmovisión cristiana, estableciendo una asociación entre lo inconsciente, lo oculto, lo divino y la androginia: “Yo pienso que el inconsciente es *queer*. Son las representaciones las que separan los géneros, pero el inconsciente es completamente andrógino. La espiritualidad se basa en las emociones del alma y el alma es necesariamente *queer*”⁶⁸⁴. En definitiva, las estrategias planteadas por la artista francesa ponen de manifiesto la doble vía soteriológica que hemos asociado, desde el inicio, con la figura mitológica del Rebis: a la vez que denuncia el régimen cisheteropatriarcal presente en este mundo, deja ver su camino incansable hacia el encuentro con lo Numinoso⁶⁸⁵, que implica una superación de toda clase de dualidad.

2.2. Lo *drag*: un concepto eurocentrado. El pensamiento mágico en Lukas Avendaño

“No soy persona, soy mariposa”⁶⁸⁶.

El segundo caso de estudio en el que me gustaría profundizar en esta primera parte del capítulo es el del artista muxé Lukas Avendaño. Partiendo de algunas de las propuestas elaboradas en las últimas décadas por la teoría postcolonial y decolonial, su trabajo puede ser leído como un cuestionamiento del carácter eurocentrado que reviste el género y la teoría *queer*, así como al concepto más establecido de lo *drag*. Lukas, al igual que otra serie de artistas críticxs con posicionamientos decoloniales⁶⁸⁷, combina la reproducción de una serie de aspectos eurocéntricos vinculados a la dimensión de lo sexo-genérico

⁶⁸⁴ Entrevista realizada en 2018. Anexo, pp. 379-380.

⁶⁸⁵ Dirtystein señala como nuestra cultura a olvidado la dimensión de lo sagrado y cómo ella trata de redescubrir su significado y hallar lo divino del ser.

⁶⁸⁶ Esta frase da nombre a una de las dos piezas de Avendaño que aquí analizaremos.

⁶⁸⁷ Podríamos mencionar de lxs recopiladxs para esta investigación a Carlos Motta (Colombia 1978), Rabi Georges (Berlín, pero de origen sirio, 1981), Va-Bene Elikem Fiatsi (Ghana, África Occidental, 1981), Tianzhuo Chen (Beijín, China, 1982), Rosé Hernández (Dallas, pero de ascendencia mexicana, 1986), Joyce Jandette (México DF, México, 1986), Ivy Monteiro AKA Tropikahl Pussy (São Paulo, Brasil, 1986), Albert Silindokuhle Iboke Khoza (Johannesburg, Sudáfrica, 1988), Tareq Sayed Rajab de Montfort (Kuwait, 1989), Anúk Guerrero (Querétaro, México, 1990) y a Lechedevirgen Trimegisto (Querétaro, México, 1991), entre otrxs.

efecto de la colonización⁶⁸⁸, con una puesta en práctica de epistemologías y haceres pre-coloniales que los ponen en cuestión⁶⁸⁹.



Ivvy Monteiro AKA Tropicall Pussy, *Tituba 2.Point.Oh!*, 2017.

Si bien las prácticas *drag*, como hemos visto a lo largo de toda la tesis, parecen tener bastante éxito a la hora de problematizar y desafiar las nociones del cisheterosexismo, especialmente el privilegio de los hombres heterosexuales, resultan mucho menos subversivas, en términos generales, cuando se trata de señalar otras desigualdades opresivas, tales como el racismo o el clasismo. De ahí que algunxs autorxs, como Ivvy Monteiro, hayan apostado por recuperar de forma consciente la tradición occidental del *drag*, deconstruyéndola e hibridándola con narrativas indígenas desde una perspectiva interseccional. En efecto, como bien han señalado lxs pensadorxs poscoloniales y decoloniales, las categorías de sexo y género se han utilizado como una fuerza colonizadora a lo largo de la historia, un medio regulador y opresor a través del cual los colonizados se han visto forzados a ir adoptando e internalizando la dicotomía hombre/mujer como una estructura normativa vertebradora del orden social. Este proceso fue denominado por la investigadora feminista argentina María Lugones⁶⁹⁰ como la

⁶⁸⁸ Enfatizo esto porque en ciertas ocasiones parece que el artista oaxaqueño presentase la muxeidad como algo que no ha sido contaminado y atravesado por las restrictivas lógicas cisheteropatriarcales-coloniales. Dice sobre la muxeidad: “Es sexualidad sin culpa ni pecados preconcebidos. La rotura de la monogamia y la cultura judeocristiana” (VICENTE, Sandra, “Quiero pensar que con el arte puedo convertir la impotencia de la desaparición de mi hermano en algo alegre”, *Catalunya Plural*, 2018. Disponible en: <https://catalunyaplural.cat/es/quiero-pensar-que-con-el-arte-puedo-convertir-la-impotencia-de-la-desaparicion-de-mi-hermano-en-algo-alegre/>).

⁶⁸⁹ Un caso muy interesante de esta suerte de contradicciones es el caso del kuwaití Tareq Sayed Rajab de Montfort quien intercala de forma intencionada aspectos subversivos de las relaciones homoeróticas y sexo-genéricas en Oriente bebiendo de un imaginario orientalista de claro sesgo colonial.

⁶⁹⁰ Nacida en 1944 María Lugones es una feminista, investigadora, profesora y activista que ha teorizado sobre varias formas de resistencia contra opresiones múltiples y que es fundamentalmente conocida por su

“colonialidad de género”, que implicó que una rica variedad de realidades de género se viesen desplazadas y borradas por el binarismo euro-colonial: “Como eurocentrado, el capitalismo global se conformó a través de la colonización, introduciéndose las diferencias de género donde no existían”⁶⁹¹. Lugones sostiene que esta marca binaria de género tiene que ver con la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano planteada con la colonización de las Américas y el Caribe y, en general, con el dualismo propio de la modernidad occidental. “Aunque en esta época la comprensión del sexo no era dimórfica⁶⁹² –escribe–, los animales se diferenciaban como machos y hembras, siendo el macho la perfección, y la hembra la inversión deformación del macho. Hermafroditas, sodomitas, viragos y colonizados⁶⁹³ eran entendidos [entonces] como aberraciones de la perfección masculina”⁶⁹⁴.

Las investigaciones del arqueólogo Arthur Evans y otros estudios han mostrado que, en la Europa del Neolítico, predominaba una concepción fluida del género que fue perdiéndose con la llegada de la Edad del Bronce y, sobre todo, con la asunción del cristianismo por parte del Imperio Romano. Si bien en el territorio europeo esa diversidad fue desapareciendo (quedando relegada al ámbito rural), pervivió de forma más significativa en geografías no occidentales. Según escribe Águeda Gómez Suárez, “las personas llamadas «tercer género»⁶⁹⁵ existen actualmente en muchas sociedades de ese término inexacto que el viejo continente denominó como oriente, tales como las xanith de Omán, las kothis e hijras de la India, las bakla filipinos, las mahu hawaianos, las sarombay de la República Malgache o las fa’afafine de Samoa. En el caso del continente americano se conoce awe’wha entre los zuñi norteamericanos, las omeguid o wigunduguid entre los kunas de Panamá o las muxes y nguui’ del Istmo de Tehuantepec

teoría de los “yo diversificados” (*multiple selves*), su trabajo sobre feminismo decolonial que gira en torno al concepto de la “colonialidad de género”.

⁶⁹¹ BALLESTÍN, Lucas, “Gender as Colonial Object. The spread of Western gender categories through European colonization”, *Public Seminar*, 2018. Disponible en:

<http://www.publicseminar.org/2018/07/gender-as-colonial-object/>

⁶⁹² Esto puede conectarse con la concepción del unisexo planteado por Thomas Laqueur en su obra *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁶⁹³ A esta lista cabría añadir el término “nefando” al que el artista caso de estudio acude de forma reiterada. “Entre los indios en muchas partes es muy común el pecado nefando contra natura, y públicamente los indios que son señores y principales que en esto pecan tienen mozos con quien usan este maldito pecado; y tales mozos pacientes, así como caen en esta culpa, luego se ponen naguas, como mujeres, que son unas mantas cortas de algodón, con que las indias andan cubiertas desde la cinta hasta las rodillas...” (FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las indias*, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1992, p. 120).

⁶⁹⁴ LUGONES, María, “Toward a Decolonial Feminism”, *Hypatia*, vol. 25, n. 4, 2010, p. 743.

⁶⁹⁵ Hay que puntualizar como varios académicos y activistas consideran incorrecto el uso de “tercer género” para designar la pluralidad de estas realidades por el carácter monolítico y estanco que esta enunciación detenta.

(México). Todas estas realidades muestran modelos sociales «disruptivos» que trascienden el imperativo binario y que contemplan la pluralidad de sexos y géneros”⁶⁹⁶. Y continúa: “Evidentemente, en esta etnocartografía de la diversidad sexual entre las «sociedades con géneros múltiples», se manifiestan diversos órdenes socio-sexuales: sociedades que contemplan más de tres géneros y sexos; identidades genéricas en una misma persona que oscilan en función de los ciclos lunares; aquellos vinculados a cuestiones místicas o trascendentales; aquellas personas intersexuales que ocupan un espacio propio socialmente reconocido; y por último, sociedades con rituales transgénéricos puntuales”⁶⁹⁷.

Según señalábamos al principio, podría pensarse que esta imposición de patrones de sexo/género eurocentrados no solo tiene que ver con la época de la colonización, sino que puede rastrearse también en los estudios LGBTI+ y la propia teoría *queer* contemporáneos. ¿Hasta qué punto estos marcos teóricos –según inquieren Viteri, Serrano y Vidal-Ortiz– pueden implicar una “utilización de paradigmas «exógenos» para leer las sexualidades latinoamericanas”⁶⁹⁸? En los últimos años, ha emergido en América Latina una corriente de pensadorxs críticos con la teoría *queer* anglosajona, entre los que podríamos distinguir básicamente dos posturas. Por un lado, están los que reniegan en bloque de la epistemología *queer* –como Diego Falconi, Yuderkys Espinosa Miñoso y Carolina de los Ángeles Escobar Lastra, entre otros– y defienden el recurso a saberes precoloniales o a cualquier tipo de saber que pueda ser entendido como una alternativa radical no solo a lo colonial y a la colonialidad, sino al mismo Occidente. Según Lastra, “de-generar o des-generar implica, ante todo, una actitud descolonizadora de la episteme moderna, vale decir, aquel sistema de interpretación que condicionan los modos de pensar y ser en el mundo a partir de jerarquizaciones de género, clase, raza y sexualidad. Estas poéticas materializan dicha actitud instalando otras formas de existencia por fuera de estas lógicas binarias y unilaterales”⁶⁹⁹.

Por otro lado, nos encontramos con una corriente de pensamiento que, aun siendo crítica con la teoría *queer* y sus sesgos coloniales, aboga por apropiársela y adaptarla, transformándola y contaminándola para generar un corpus teórico que se adapte a sus

⁶⁹⁶ GÓMEZ SUÁREZ, Águeda, “Transculturalidad y órdenes sociosexuales en América” en GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, *TRANS* Diversidad de identidades y roles de género*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 41.

⁶⁹⁷ GÓMEZ SUÁREZ, 2017, *op. cit.*, p. 41-42.

⁶⁹⁸ VITERI, María Amelia; SERRANO, José Fernando & VIDAL-ORTIZ, Salvador, “¿Cómo se piensa lo «queer» en América Latina?”, *Iconos*, n. 39, 2011, p. 52.

⁶⁹⁹ DE LOS ÁNGELES ESCOBAR LASTRA, Carolina, *Poéticas y políticas de-generativas en tres narradoras latinoamericanas contemporáneas* (tesis doctoral), Chile, 2016, p. 8.

realidades específicas. Algunxs teóricxs han propuesto, así, resignificar el propio término *queer*, abogando por su versión latina *cuir* o *kuir*. Para Fernando Blanco, por ejemplo, la solución no reside en rechazar la teoría *queer* como parte de la urdimbre teórico-identitaria de resistencia, sino en reflexionar acerca de qué hacer con ella. “[...] el efecto histórico en las Américas no puede dejar de sentir el peso que tuvo la construcción de las agendas teóricas norteamericanas”⁷⁰⁰—escribe. Pues, “nos guste o no hemos heredado en el campo transnacional de estudios *queer* un canon escolástico consolidado, sostenido en la problematización común del sistema regulatorio de la sexualidad, y también una suerte de trama de problemáticas vinculadas con la intransitividad teleológica de lo *queer*”⁷⁰¹.

En términos generales, podríamos decir que, dentro de las múltiples capas y aspectos que componen las realidades latinoamericanas, la pervivencia de la dimensión de un “pensamiento mágico”, unida a la del “realismo mágico”, se convierten en dos caras de una misma moneda que configuran una cosmovisión de resistencia al pensamiento cisheteropatriarcal-colonial y eurocentrado de carácter dual, a la vez que suponen un cuestionamiento del uso de lógicas de corte occidental. Esta cosmovisión mítica que sigue presente, de distintas formas, en el territorio mexicano (como veremos a continuación), tiene la capacidad subversiva de desestabilizar los binarismos y las lógicas racionales unilaterales: habitar lo fantástico para profundizar en la realidad permite descubrir lo mágico que hay en ella.

Uno de los artistas que comparte esa cosmovisión mágico-poética y que ha recogido de una forma más interesante, en mi opinión, las complejidades y ambivalencias políticas que puede suponer la adopción de etiquetas, como lo *queer*, lo *cross-dresser* o lo *drag*, en geografías no occidentales como América Latina es el mexicano Lukas Avendaño. Nacido⁷⁰² en 1977 en la Finca Santa Teresa de Jesús, una colonia de unos

⁷⁰⁰ BLANCO, Fernando, “Queer Latinoamérica: ¿Cuenta regresiva?” en VITERI, María Amelia; SERRANO, José Fernando & VIDAL-ORTIZ, Salvador, *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur*, Madrid, *Egales*, 2013, p. 27.

⁷⁰¹ BLANCO, 2013, p. 33.

⁷⁰² “Mi madre me parió en un terreno de mezquites, en Tehuantepec. Mi ombligo está enterrado debajo de un árbol de almendra; para no romper con la tradición me llamaron como a mi padre; mi educación se fincó en el seno de una familia de indias refajudas, indios pata rajadas y sodomitas. ¿Mi sueño y utopía? Romper el cerco, no por venganza; sí por justicia” (LINDER, Scarlett, “La Cultura Mariposa de Lukas Avendaño en Oaxaca”, *Yaconic*, 2017 en <https://www.yaconic.com/lukas-avendano-mariposa/>). Esta tradición ritual la explica Avendaño de la siguiente forma: “Antes existía una tradición de que cuando uno nacía su cordón umbilical, ombligo lo llaman, lo metían en una olla y lo enterraban en el patio de la casa. Yo tuve la fortuna de no nacer en un hospital (digo fortuna porque quiero creer que enterrar el ombligo es un acto simbólico que hace que uno crea que siempre volverá al lugar donde nació). Los de mis sobrinos ya no, pero mi ombligo está sembrado en el patio de la casa. Debajo de un árbol que hoy es un almendro. Y quizás por eso, aunque yo decida irme, siempre voy a volver porque mi ombligo está ahí enterrado” (“Entrevista a Lukas Avendaño”, *Col·lectiu i+*, 2018. Disponible en: <http://collectiuimes.com/entrevista-lukas-avendano/>).

cuatrocientos habitantes⁷⁰³ situada a doce kilómetros de la ciudad de Santo Domingo Tehuantepec, en el sur del estado de Oaxaca, es el tercero de siete hijos: cinco varones, una mujer y un muxe. Si bien Tehuantepec es un territorio bastante fiel a sus tradiciones y que ha hecho gran esfuerzo por protegerlas y preservarlas, ha sufrido los efectos devastadores no solo del pasado colonial, sino también de la actual globalización y el tardo-capitalismo neoliberal que han modificado en gran medida su ecosistema. Según Avendaño, “Tehuantepec es una ciudad que existe solamente en nuestras cabezas; me doy cuenta de eso porque generalmente los istmeños solemos exagerar su misticismo y romantizamos la región y nuestras localidades. Pareciera que Tehuantepec, ese istmo idílico, sólo existe en nuestras cabezas, que lo vivimos hace 30 años y ahora ha cambiado tan rápido que no nos hemos terminado de dar cuenta de cuál es la situación real”⁷⁰⁴. El artista recuerda que su lugar natal, una localidad de campesinos dedicados al cultivo del maíz, calabaza, chile, flor y platanitos, fue en origen un asentamiento mesoamericano: “intuyo que el sitio era un lugar de ofrendas y sacrificios, por las múltiples navajas de obsidiana, sahumerios trípodes con cabezas de serpientes y águilas, y los constantes desenterramientos en ollas de barro llenas de huesos que se sustraían cuando se habrían zanjado para introducir la tubería subterránea del sistema de agua potable de la comunidad”⁷⁰⁵.

Durante muchos años, Avendaño vivió en su poblado sin agua potable, así como sin luz eléctrica. En Tehuantepec, estudió la primaria y la secundaria y también la preparatoria. Antes de realizar esta última, decidió inscribirse como instructor comunitario en el Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe), que se encarga de llevar educación a las zonas marginadas del país, y fue destinado a Cerro Caballo, una zona situada en la sierra del sur de Oaxaca. En palabras de Avendaño: “caminaba por horas y horas para llegar a la comunidad”⁷⁰⁶ y luego “me la pasaba llorando allá en la montaña, pues porque yo era un niño, y ese es otro cuerpo que se construye, porque ahí yo era el maestro, y el maestro que tenía [que tener] una respuesta para todo”⁷⁰⁷. Pero

⁷⁰³ Cuando Avendaño era pequeño contaba con unos cincuenta habitantes.

⁷⁰⁴ VALDEZ, Daniela, “Lukas Avendaño. Interview”, *Revista 192*, 2009. Disponible en: <https://revista192.com/lukas-avendan%CC%83o/>

⁷⁰⁵ OLIVA CORADO, Ilka, “Ser relegado no es una condición natural sino social”, *Rebelión*, 2018. Disponible en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=246247>

⁷⁰⁶ VALDEZ, 2009, *op. cit.*

⁷⁰⁷ E. LOZANO, Rafael, “Lukas Avendaño: Un caso exitoso del fracaso”, *Qué pasa Oaxaca*, 2019. Disponible en: <https://www.quepasaoaxaca.com/es/lukas-avendano-un-caso-exitoso-del-fracaso/>

“ese ritual de pasar 10 meses en comunidad me dio una autoridad y un reconocimiento. De ser un niño de 15 años, a pasar a ser adulto de 16”⁷⁰⁸.

Esta estancia le granjeó una beca para estudiar la “prepa” en una institución marista que él deseaba: “Ahí todo era lindo: los compañeros, el uniforme... pero después de ese proceso en comunidad, comprendí que no era la mejor decisión para mí, y me inscribí en una preparatoria pública en Tehuantepec”⁷⁰⁹. Siguiendo esa inercia eurocentrada, si tenía la “prepa”, lo lógico era que tenía que continuar con una carrera, por lo que marchó estudiar derecho a Oaxaca (en la UABJO). No obstante, cayó en la cuenta tiempo después de que no es lo que realmente quería: la aparición repentina en su vida de un entusiasta arqueólogo que trabajaba en Monte Albán, sumada a una pronta desilusión por el derecho, propició que Avendaño se mudase en 1998 a Xalapa, para estudiar antropología y danza en la Universidad Veracruzana. Aunque su incursión en el mundo de la danza se había producido a la edad de doce años a través de los bailes regionales⁷¹⁰, será el contacto con la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana y, concretamente, con los profesores Jaime Blanc y Guillermina Bravo, lo que le impulse definitivamente a hacer suya esta disciplina. Pero en realidad, su decisión por entrar a cursar danza de forma reglada se produjo en el cuarto semestre de la carrera de antropología a través de un hecho muy concreto: “como una cuestión instintiva, casi como si existiera en el código genético, mi cuerpo sintió la necesidad de hacer lo que estaba viendo”⁷¹¹, cuenta, mientras recuerda la experiencia que tuvo a la hora de presenciar un examen profesional de teatro en la Unidad de Artes de la Universidad. Y prosigue: “me encontré con estos cuerpos extraordinarios, estaban en un estado extra-cotidiano, que es la danza”⁷¹².

Su doble formación en antropología y danza influirá en las metodologías que pone en práctica en sus proyectos artísticos: “Cada pieza [artística] pienso que es un ensayo antropológico. Planteo el tema como objeto de estudio” —afirma⁷¹³. En el año 2000, fundó, junto con otros colegas, la *Transnational Performing Arts Company* en Veracruz:

⁷⁰⁸ Íbidem

⁷⁰⁹ VALDEZ, 2009, *op. cit.*

⁷¹⁰ “Avendaño se inició en la danza como bailarín de danza folclórica a la edad de 12 años en Tehuantepec. Su primera coreografía que bailó en concurso fue El jarabe loco de Veracruz y Danza de los matlachines de Ozuluama de Mascareñas” (ALARCÓN MÚGICA, Alonso, *Masculinidades Polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana 2000-2015* (tesis de maestría), Univesidad Veracruzana, 2017, p. 178).

⁷¹¹ E. LOZANO, 2019, *op. cit.*

⁷¹² Íbidem.

⁷¹³ PRIETO STAMBAUGH, Antonio, “Lukas Avendaño: «Me interesa rasgar el entramado cultural del espectador»”, *Estudios del performance: quiebres e itinerarios / Diálogos*, n. 6-7, 2015, p. 82.

“[esta agrupación] nació originalmente «como una parodia a las grandes compañías transnacionales» en un momento en que se debatía en la Facultad de Antropología, donde estudió los efectos de las políticas neoliberales sobre México”⁷¹⁴. Asimismo, ha realizado proyectos colaborativos con Laboratorio Escénico, A.C.⁷¹⁵ Además de su formación reglada, fue su contexto cultural, como él mismo explica, el que le llevó a iniciarse en las artes escénicas: “En México la escena está a la vuelta de la esquina. Lo que tenemos en puerta ahora, por ejemplo, la Semana Santa, es un gran performance. Las procesiones, el flagelo y hasta los creyentes que ayunan hacen actos performáticos. Se predisponen anímicamente a otras experiencias, incluso místicas. [De tal manera que me] inicié sin saber que entraría a este campo semántico con toda premeditación”⁷¹⁶. Aunque hoy en día su trabajo gira en torno a elementos de la identidad tehuana, durante un largo periodo estuvo distanciado de cualquier asociación con la misma, centrándose en temas como la inmigración, la pobreza y la guerra: “Después bailé por doce años. Estudié danza y ahí tomé distancia con mi identidad local y el folclore. No quería estar encasillado como alguien que hace folclore tipo Amalia Hernández. Entonces decidí no tocar esas temáticas, ni esa estética. Cuando maduré desde la mismidad, desde el carácter discursivo en el lenguaje articulado con espectador, regresé a la estética tehuana y lo unifiqué”⁷¹⁷.

Una figura importante en el trabajo de Avendaño es la del “muxe” (escrito también indistintamente con la grafía *muxhe* o *mushe*⁷¹⁸), que en la cultura zapoteca designa a aquellos varones que adoptan una identidad social y genérica diferente a la masculina y la femenina, aunque esta tome en múltiples ocasiones rasgos de la segunda en su versión folclórico-festiva. El origen de la identidad muxe es materia de discusión por historiadores y antropólogos, pero pocos dudan de que sus raíces se remontan a la época precolombina, cuando la cultura zapoteca era una de las más importantes de Centroamérica. Según diferentes estudios etimológicos, parece ser que la palabra muxe

⁷¹⁴ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 35.

⁷¹⁵ Laboratorio Escénico Asociación Civil, es una agrupación sin ánimo de lucro que tiene más de trece años de experiencia en producción escénica, audiovisual y proyectos de desarrollo a través del arte. Se plantea como un espacio de creación y formación artística profesional, plural, incluyente, sustentable, que busca generar vínculos con otras identidades culturales, coadyuvando a la generación de políticas públicas en materia artística, presentándose como un referente de la cultura veracruzana. Uno de los principales objetivos que persigue es la descentralización del arte, llevando espectáculos escénicos y talleres artísticos a comunidades indígenas, rurales y urbanas, atendiendo principalmente a las comunidades de los estados de Veracruz, Puebla, Tlaxcala y Oaxaca, y contribuyendo con ello a un acceso equitativo a las artes y la cultura.

⁷¹⁶ LINDERO, Scarlett, “La Cultura Mariposa de Lukas Avendaño en Oaxaca”, *Yaconic*, 2017. Disponible en: <https://www.yaconic.com/lukas-avendano-mariposa/>

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Para ver la pluralidad de significados que Avendaño le atribuye a ser muxe ver la entrevista que le hace Ilka Oliva Corado en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=246247>

proviene de la palabra española que se usaba en el siglo XVI para designar a las mujeres (mujer, muller, muxhe). Sin embargo, manteniéndose el significante, el significado pretende unir los significados de los términos masculino y femenino. Para la doctora Lynn Stephen, “los hombres muxhe no se denominan «homosexuales», sino que constituyen una categoría particular basada en una serie de características de género. [...] [De hecho la realidad muxhe] indica la vigencia de [cómo] los sistemas indígenas de género contemplan modelos más flexibles no vinculados a identidades sexuales específicas”⁷¹⁹. Asimismo, apunta Stephen, “la coexistencia del rol muxhe con otros roles masculinos que ponen a los hombres en posiciones de dominación en relación a las mujeres sugiere la influencia del sistema de dos géneros colonial español, que resultó en la jerarquía de género y a menudo en la subordinación de la sexualidad de las mujeres a la de los hombres”⁷²⁰. Por su parte, la doctora en antropología Marinella Miano Borruso señala que la cultura muxhe representa una “cultura de la ambigüedad, de la performance, del exhibicionismo y de la transgresión, que rehúye tanto los estereotipos de género como la manía clasificatoria de la cultura occidental mestiza”⁷²¹.

Avendaño creció sin que nadie le corrigiera cuando escogía las figuras femeninas en los juegos infantiles: “Esto me permitió pensar que uno podía ser hombre, mujer o cualquier otra cosa”, declara⁷²². Daniela Valdez, en una entrevista, le preguntó que si esa clase de decisiones u otras como, por ejemplo, la de dejarse el pelo largo, llevaban consigo una clase de replanteo identitario ante lo que Avendaño respondió: “no me lo planteé como «esto me lo puedo permitir porque soy muxhe»; solamente me preguntaba: «¿qué pasa si me pongo esto? Me gusta, me siento bien», y al no recibir censura en casa, nunca cuestioné si estaba en una práctica equivocada o estaba transgrediendo una norma. Eso me hizo crecer y desarrollarme con mucha libertad”⁷²³. Según Avendaño, “hay muxes que entrarían en la categoría de transexual, transgénero, travesti, del heteroflexible, de la masculinidad polimórfica, toda esa complejidad puede sintetizarse en la muxheidad”⁷²⁴. Así, frente a los términos *queer*, *cross-dresser* o *drag*, con todas esas connotaciones

⁷¹⁹ STEPHEN, Lynn, “Sexualities and Genders in Zapotec Oaxaca”, *Latin American Perspectives*, vol. 29, n. 2, 2002, pp. 43-44.

⁷²⁰ RODRÍGUEZ, Pau, “«Muxe», la identidad que cuestiona la división de géneros desde una región de México”, *Eldiario.es*, 2018. Disponible en: https://www.eldiario.es/catalunya/identidad-cuestiona-pequena-comunidad-Mexico_0_786721755.html

⁷²¹ MIANO BORRUSO, Marinella, *Hombres, mujeres y muxhe en el Istmo de Tehuantepec*, México, Conaculta/INAH-Plaza y Valdés, 2003, p. 234.

⁷²² RODRÍGUEZ, 2018, *op. cit.*

⁷²³ VALDEZ, 2009, *op. cit.*

⁷²⁴ CRESPO, Miguel, “La utopía de la mariposa: proyección de un documental de Plumas Atómicas”, *Plumas Atómicas*, 2019. Disponible en: <https://plumasatomicas.com/opinion/utopia-mariposa-busqueda-muxe-lukas-avendano-reportaje-documental-plumas-atomicas/>

coloniales de las que hablábamos antes, el artista prefiere recurrir, más allá de al término de muexe al muxeidad: “Hablo de la muxeidad, y no de muxes, porque es un acto social. Es decir, la muxeidad solo es un eslabón dentro de otro, en el que hay política, economía, religión, lo social, el sistema de cargos, usos y costumbres y la sexualidad. La muxeidad no se puede catalogar, decir que muxe es igual a puto, *mampo* (homosexual en algunas regiones) o *queer* [es erróneo]. La muxeidad debe existir en la medida en que haya un universo social, cultural, natural y simbólico que la sostenga. Puedo ser muxe en mi localidad, pero fuera soy puto, entonces se pierde la connotación”⁷²⁵.

En términos generales, puede decirse que la producción artística de Avendaño gira de forma compleja e interseccional en torno a diferentes aspectos de la identidad. El delicioso pensamiento mágico y la dimensión sensorial que imbuyen su trabajo ejercen un poderoso efecto en los espectadores. Como ya dijimos, sus estudios antropológicos cobran un papel metodológico fundamental en su arte: “La antropología es la reflexión que existe detrás de toda pieza. [...] Hago antropología aplicada a la escenificación. El performance es [en definitiva] un ensayo antropológico”⁷²⁶. Avendaño empezó a utilizar el término performance para describir su trabajo en 2001, tras participar en un taller, del mismo nombre, con el artista Eduardo Flores Castillo en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana en Xalapa, en el que se inscribió “motivado por entender un poco el nombre con el que ya habían bautizado lo que yo hacía”⁷²⁷. Pero los principales *workshops* que podríamos decir que le influirían notablemente en la configuración de su trabajo artístico y en la identificación con el género de la performance se sucedieron⁷²⁸ a partir de 2010 con el colectivo La Pocha Nostra de Guillermo Gómez Peña.

En lo que se refiere a la cuestión de la performatividad, Avendaño, pese a su resistencia indígena a través de la tradición, puede ser descrito también, como el resto de artistas que tratamos en este capítulo, como “heredero” de Butler. Pues la teoría de la autora norteamericana acabó por permear en su obra y su persona a través de sus estudios universitarios y de los talleres mencionados, entre otros focos. Como señala Alarcón Múgica, refiriéndose a la capacidad de Avendaño para integrarse –o no– en la masculinidad hegemónica ante la discriminación y el desprivilegio: “descubrió que podía camuflarse con los otros varones [...] [Podía] mostrarse como realmente él decidía mostrarse, en otras versiones de sí mismo a lo que denominó: «la performatividad de la

⁷²⁵ LINDERO, 2017, *op. cit.*

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 184.

⁷²⁸ “Experiencia que se repite en el 2011 en San Francisco, Estados Unidos, en 2013 en Oaxaca, en el 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo en CDMX y en el 2016 nuevamente en San Francisco” (Íbidem).

cotidianidad»⁷²⁹. Aquí cabe puntualizar algo fundamental para comprender la obra de Avendaño: su interés por diluir el binomio arte/vida-vida/arte. Sin embargo, pese a sus estudios de campo y observación participante y de que todo su trabajo parta en gran medida de lo autobiográfico, para él un elemento esencial, y que le distingue de otros artistas que trabajan en la misma línea, es que todo en escena debe ser extraordinario⁷³⁰. Podemos entonces definir su metodología como una suerte de antropología aplicada a las artes escénicas en diálogo con lo experiencial y la autobiografía⁷³¹ que pone el foco en la relación público-performer/performer-público con el objetivo de caminar, desde una perspectiva deconstructiva, hacia lo extraordinario a fin de “despensarnos y repensarnos”, usando sus propios términos.

En cuanto a los temas y aspectos que trabaja en su proceso creativo, decíamos que giran en torno a diferentes aspectos de la identidad. El principal conglomerado identitario en el que se centra es en el de la realidad mexicana. Por un lado, su obra abarca un gran número de cuestiones relacionadas con las tradiciones ancestrales mesoamericanas de la cultura zapoteca: aspectos de la vida de las comunidades indias, de la etnicidad y la racialización; la experiencia y el imaginario de la vida rural y el campo⁷³², con su conexión con la naturaleza y las dicotomías de centros y periferias; y, por supuesto, la ya referida realidad plural⁷³³ de la muxe y la muxeidad. Por otro, Avendaño también se interesa por los problemas del México actual y el mundo global, especialmente por la violencia del Estado mexicano y el crimen organizado, pero también por la violencia devenida del neoliberalismo y el tardo-capitalismo global⁷³⁴.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Concepto central para Avendaño y del que en el capítulo III valíamos (bajo una significancia específicamente acotada), para cuestionar la disolución entre la performance (o el arte en general) y la vida misma, tal como se propone desde las Primeras Vanguardias en adelante. Por tanto, según el criterio previamente establecido, las concepciones de Avendaño, entrarían aquí en contradicción.

⁷³¹ “La autobiografía es la única forma por la que puedo salir al espacio performativo, pero lo hago con el soporte antropológico, con el ojo clínico de la antropología, aunque dirigiendo la mirada hacia el espectador. Me interesa jugar con los signos y símbolos de la cultura, torcer su entramado” (PRIETO STAMBAUGH, 2015, *op. cit.*, p. 82.).

⁷³² “Que te coja la noche en el campo y sólo caminar sin luz, más que con el prender y apagar de las chicharras, esperando ver en qué momento, bajo qué árbol ves a la Matlazihua (su padre decía que era una mujer que siempre esperaba a la gente a la que se le hacía noche en el campo, sobre todo hombres, los encantaba con frutas y los llevaba a la locura)” (VALDEZ, Daniela, 2009).

⁷³³ Hablar de muxeidad más allá del género es como alega el artista hablar de “política, economía, religión, lo social, el sistema de cargos, usos y costumbres y la sexualidad⁷³³” (LINDER, Scarlett, 2017).

⁷³⁴ Con sus características particulares, tanto el narco-Estado como el capitalismo neoliberal son de carácter cisheteropatriarcal (dado que la configuración de su violencia es proporcional, con sus diferentes modulaciones, a todo sujeto que salga de los aspectos que configuran al sujeto “universal” del hombre blanco, heterosexual, de clase media, occidental, capaz, neurotípico, ... En el caso particular del narco-Estado cabe señalar como su carácter cisheteropatriarcal es más acuciante dado que la violencia, siguiendo los patrones antes expuestos, es más evidente y llega más lejos).

El otro gran aspecto identitario que atraviesa todo su trabajo es el que tiene que ver con el género y la dimensión afectivo-sexual, un aspecto que, por otra parte, se cruza inevitablemente con el paradigma de la muxe y la muxeidad⁷³⁵. Cuando le entrevisté y le pregunté por cuáles eran sus referentes artísticos o intelectuales, me respondió lo siguiente: “en primer lugar la gente que más ha influido en mis decisiones y en el cómo hacer las cosas viene con relación a mi historia local, familiar... Es como echarse un clavado en un pozo, nadar un poco, hacer un poco de vida subacuática, y a partir de ahí encontrar gestos, historias, memorias... Eso es una cosa que yo considero que me ha nutrido”⁷³⁶. Luego ya señala a autores como Oliver de Sagazan, Bando Tamasaburo, a Lemebel (con las Yeguas del Apocalipsis) y, por supuesto, al Subcomandante Insurgente Marcos, destacando cómo éste “a partir del 94 me hizo creer que... tener ascendencia india era [algo] valioso”⁷³⁷. Pero, más allá de todos los temas que trata el artista istmeño, hay que poner de relieve cómo el arte se convirtió para él en un espacio de resiliencia: “Yo empecé en el arte para vivir la vida con menos dolor”⁷³⁸. De hecho, “creo que lo que me salvó fue la escena, porque me encontré un espacio para quizás en el espacio cotidiano mimetizarme, pero el espacio escénico me permite quitarme ese disfraz y decir esto es lo

⁷³⁵ “La muxeidad es una poética de la vida y una subjetividad menos ortodoxa de asumir y vivir los cuerpos, que contrasta con la ortodoxa mirada de la heteronormatividad. / La muxeidad es una economía galopante y generadora de excedentes capaces de ser los proveedores(as) del núcleo familiar, generosa con los sobrinos, con sus padres, y practicadores de la guelaguetza, guendaliza, tequio, común... / La muxeidad es una estética que se refleja en la forma y maneras de adornar los espacios festivos bien sean estos religiosos, sociales y hasta políticos. / La muxeidad es una manera deliberada, abierta y franca de cuestionar y falsear algunas enunciaciones como «criterio de verdad». / La muxeidad es la punta del iceberg de una práctica de vida con una temporalidad «en la larga duración» en términos de Fernand de Braudel. / La Muxeidad es un baluarte celoso de la religiosidad sincrética y de la desnudez de los santos y las vírgenes. / Muxeidad es la mano del que se ciñen los padres y madres en su senectud. / Muxeidad es coito y felatio entre «varones» mientras las aguas del río cubren a los encuerados. / Muxeidad es una manera de salvaguardar la integridad de la virginidad de las mujeres. / Muxeidad es una manera de iniciarse y descubrirse en el ejercicio de la sexualidad sin miedos, sin culpas, sin remordimientos y sin pecados concebidos. / Muxeidad son formas en que varones se inician sexualmente con muxe. / Muxeidad es la ruptura del paradigma judeocristiano, la propiedad privada del cuerpo, la familia heteronormativa y la monogamia. / Muxeidad es una manera de contradecir el libro de Levítico 20:13. / Muxeidad es una posibilidad de enamorarse y ser feliz, aunque él solo pase por tu casa. / Muxeidad es vivir la fantasía que eres amada (o) mientras te besa con su aliento etílico y lengua de tabaco. / Muxeidad es ser autosuficiente económicamente y una cama que ocasionalmente se entibia por un amante ocasional. / Muxeidad es ser el coreógrafo de los quince años de las mujeres del barrio, de la colonia. / Muxeidad es ser entrenado como macho alfa aunque el lomo plateado sea esmalte en las uñas y el pelo en pecho las extensiones en la cabeza. / Muxeidad es una vasija mesoamericana que no se convirtió en tepalcate. / Muxeidad es un código que se salvó de las llamas del fuego eterno del infierno. / Muxeidad es un significante polisémico. / Muxeidad es un alfabeto y muxhe un fonema. / Muxeidad es un entramado de signos y símbolos. / Muxeidad es un «estilo étnico». / Muxeidad es la manera de una colectividad de asumir valores, formas y ritmos” (OLIVA CORADO, 2018, *op. cit.*).

⁷³⁶ COL·LECTIU I+, “Pensemos las limitaciones como fronteras, no para separarnos sino para encontrarnos”, 2018 en <http://collectiuimes.com/entrevista-lukas-avendano/>

⁷³⁷ Col·lectiu i+, “Entrevista a Lukas Avendaño”, 2018. Disponible en: <http://collectiuimes.com/entrevista-lukas-avendano/>

⁷³⁸ VICENTE, Sandra, “Quiero pensar que con el arte puedo convertir la impotencia de la desaparición de mi hermano en algo alegre”, *Catalunya Plural*, 2018. Disponible en: <https://catalunyaplural.cat/es/quiero-pensar-que-con-el-arte-puedo-convertir-la-impotencia-de-la-desaparicion-de-mi-hermano-en-algo-alegre/>

que yo soy y así pasan las cosas de este lado”⁷³⁹. Además, este apego disciplinario tiene que ver también con su potencial transformador ya que entiende “El acto escénico como estrategia [fundamental] para inaugurar realidades”⁷⁴⁰.

Si me he interesado por la figura de Avendaño en el contexto de esta tesis, es porque pienso que el paradigma de la muxeidad puede ser leído, en algunos puntos, desde la definición del *drag* que he ido proponiendo a lo largo del trabajo y así como dicho paradigma contribuye simultáneamente a su desestabilización. También me ha concernido su figura porque, como expondré luego, su obra, como la de la artista francesa Dirtystein, puede relacionarse con esa primera prefiguración del Rebis que describía al principio del capítulo (y que tiene que ver con un uso más “completo” o “fragmentario” de las identidades sexo-genéricas). Si partimos de la base de que el género es un constructo regulador y opresor de carácter colonial-eurocentrado, el *drag*, entendido como una estrategia cuya pretensión es subvertirlo, también lo es. En ese sentido, podemos preguntarnos qué implica la asimilación de narrativas *drag* por parte del plural y diverso corolario sexo-genérico del universo precolombino. ¿Es la muxe actual una forma binariamente domesticada de su pasado polimorfo? En efecto, hay muxes que en su día a día utilizan vestimenta y adornos “femeninos”, muxes que llevan ropa “masculina” (y únicamente se maquillan o añaden algún elemento más del género opuesto como zapatos “femeninos”), muxes que nunca han usado ropa de mujer ni la usarán, muxes que solo se visten con el traje de tehuana en ocasiones especiales como las Velas o bien aquellas que plantean diferentes alternancias...



Mario Patiño, *Lukas Avendaño*, 2017.



Sandra Vicente, *Lukas Avendaño*, 2018.

⁷³⁹ SÁNCHEZ, Carlos, “La utopía es como una mariposa que se lanza al mar”, *Neotraba*, 2019. Disponible en: <http://neotraba.com/la-utopia-es-como-una-mariposa-que-se-lanza-al-mar/>

⁷⁴⁰ ALARCÓN MÚGICA, Alonso, 2017, p. 175.

En mi opinión, la vinculación del muxe con la noción de *drag* tal y como la definiendo tiene que ver, en líneas generales, con la noción de lo extra-cotidiano y su vinculación con la teatralidad, lo ceremonial, lo festivo, lo lúdico y lo carnavalesco, así como con el uso del humor y lo grosero. Es como si en la muxe se alternase y a veces se fundiesen las nociones de performance y performatividad. Dice Avendaño: “(...) pareciera que la escenificación es el mejor lugar donde se encuentra el muxe, la escenificación religiosa, social, cultural, familiar, sexual, etc”⁷⁴¹. Un evento en el que se pone de especial manifiesto esa escenificación es en de las llamadas Velas. De origen prehispánico y vinculadas con el culto a los ancestros, las velas Istmeñas son consideradas una de las tradiciones más arraigadas en Oaxaca. La fiesta se realiza en honor de los santos patronos de las familias, grupos u oficios y lugares. Las velas se componen de varias fases: la primera es “la Calenda”, que es el anuncio de las festividades. En ella se recorren las calles con música hasta llegar al espacio seleccionado donde se bebe, se baila y se queman los fuegos. La siguiente fase se produce al día siguiente y es denominada “convite de flores”, donde las capitanas –o anfitrionas del evento– llevan una ofrenda floral al Santo Patrono. Luego se producen “el paseo de estandarte” (que lleva la imagen del patrón al que se le dedica la vela) y la “Tirada” o “Regada”. En esta última, vuelven a salir las anfitrionas quienes entregan regalos a todas sus invitadas. El excedente de los regalos es compartido con el resto del pueblo, en lo que Avendaño denomina como “regulación de la acumulación”. Por último, está la fase del “baile de gala” que, en su versión muxe, como veremos, tiene unas implicaciones especiales significativas para el análisis que aquí estamos planteando. Aunque las muxes participen en otras Velas, tienen la suya propia: “La Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro”⁷⁴². Nació alrededor de los setenta como una reunión entre amigos que militaban en el Partido Revolucionario Institucional, pero actualmente este evento se realiza sin tintes políticos y enfocándose a la inclusión de toda la comunidad. Si la Vela muxe es originaria de Juchitán la fiesta se ha reproducido en otras localidades como Jalapa del Marqués donde se realiza la Vela de la marquesa o en Mixtequilla con la Vela de la pequeña Venecia.

⁷⁴¹ OLIVIA CORADO, Ilka, “Lukas Avendaño: «Ser relegado no es una condición natural si no social»”, *Contrainformacion*, 2018. Disponible en: <https://contrainformacion.es/lukas-avendano-ser-relegado-no-es-una-condicion-natural-si-no-social/>

⁷⁴² Cuyos fundadores –como relata Amaranta Gómez Regalado– fueron Armando López Ortiz, Ángel Santiago Valdivieso (Cat) y Óscar Cazorla López.



Vittorio D'Onofri, *Vela de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro*, 2014.

Señalábamos, hace un momento, que la última de las fases de la Vela, en lo que se refiere a las muxes, tiene un carácter especial. Así lo relata Lukas Avendaño: “En el caso de la muxheidad, [en esta última etapa] se lleva a cabo la «pasarela de las embajadoras», con embajadoras que vienen de localidades vecinas, de otras comunidades, de otros países. El espacio, en ese momento de la fiesta, adquiere otra connotación. La construcción de la muxheidad está afincada en torno de la construcción de la feminidad zapoteca, es decir, lxs muxhes traen sus enaguas, sus huipiles bordados, sus resplandores, sus alhajas, sus estandartes, pero en el baile de gala la indumentaria difiere de la de todas las fases anteriores, es más occidental, moda europea. Puedes encontrar desde trajes muy cuidados hasta muy extrovertidos, y se ve un paisaje surrealista cuando estás en la fiesta”⁷⁴³. Continúa Avendaño, “debemos saber que la indumentaria femenina de las zapotecas del istmo de Tehuantepec ha tenido una evolución, tan así que la que conocemos el día de hoy tiene incorporados muselinas, sedas, terciopelos, bordados con agujas industriales, tejidos en máquinas Singer –los de cadenillas–, la incorporación de bastidores que algunos dicen que vienen de Asia menor, supongo que [también] de los árabes[, e] influencia [de] España... [con] la incorporación incluso del mantón de Manila, de ahí que cuando me presentara en Valladolid hubiera quien me digiera que las flores y el bordado era muy parecido a trajes del [...] [sur] de España, etc”⁷⁴⁴. Y concluye: “la

⁷⁴³ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

muxeidad [está íntimamente relacionada en su extensión] [...] con la enagua y el huipil – indumentaria femenina– [...] [pero fundamentalmente en su versión] de gala, de fiesta, indumentaria con la que nunca encontraras a una mujer zapoteca haciendo su vida cotidiana, sino la vida extra-cotidiana”⁷⁴⁵. Si bien es cierto que nos podemos encontrar con muxes que buscan hacer *passing* o que han hecho el tránsito M2F⁷⁴⁶, intentando acercarse lo más posible al estereotipo de mujer tehuana (o incluso otras que viste de hombres o alternan elementos socioculturalmente atribuidos a cada uno de los géneros), en su mayoría se denota una tendencia exacerbada hacia la extravagancia, la exuberancia y la fantasía a la hora de construir y constituir su identidad. En sus performances, Avendaño suele recurrir a la indumentaria de gala usada por las muxes pero en múltiples ocasiones lo hibrida con otros elementos e indumentarias que lo descontextualizan y que llevan la muxeidad más allá. De ahí que yo haya relacionado también su trabajo con la primera prefiguración del Rebis que hemos designado aquí bajo el nombre de “binarismos completos y fragmentarios” y que me parece que ayuda a entender otras implicaciones de la obra del artista que desbordan el fenómeno socio-cultural muxe, como intentaré mostrar a través del análisis pormenorizado de dos trabajos fundamentales de Avendaño.

Réquiem para un alcaraván (2012) es una pieza de una hora de duración que está inspirada en el viaje que Frida Khalo y otros intelectuales y artistas realizaron a la zona de Tehuantepec (y del que surgiría el famoso cuadro de Khalo *Las dos Fridas* de 1939, en la que esta última se autorretratará vestida de Tehuana). La obra fue por primera vez presentada en julio de 2012 en la ciudad de Juchitán que, como bien es sabido, es la principal receptora de la rica tradición cultural zapoteca. Cuando se le pregunta por este trabajo, Avendaño hace alusión a las resistencias que le producía el uso de la iconografía femenina zapoteca –y a las que antes hicimos mención de soslayo–: “Sentía que no tenía la madurez y no quería caer en el cliché o en el folclorismo, eso me hizo resistir por mucho tiempo a trabajar con la estética istmeña y mis propuestas eran con temáticas más globales, también por un cierto temor a que reconozcan el folclor antes que mi trabajo; no quería que mi trabajo fuera visto como parte de lo que llaman la Fridomanía y que dijeran: «¡ah, este viste como Frida, vamos a verlo!»”. Y que, por otro lado, es “Frida Kahlo [...] [la que] se apropia de esta vestimenta y la performati[vi]za como de uso cotidiano”⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁴⁶ Ver cuestiones terminológicas del capítulo I.

⁷⁴⁷ VICENTE, 2018, *op. cit.*



Las Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas*, 1989.

La obra consiste en una secuencia de escenas o cuadros en los que vemos a Avendaño transitar de un vestuario a otro, realizando danzas tradicionales y sirviéndose de piezas folclórico-musicales y otros elementos. Su intención es la de narrar un conjunto de ritos de paso tehuano asociados a la feminidad, que terminan siendo resignificados en el contexto del trabajo. El primer acto es la boda. Avendaño hace su entrada en el espacio escénico vestido de novia con la típica enagua⁷⁴⁸ y el tocado nupcial (compuesto por un velo blanco con pasamanería y una diadema de flores) que usaría cualquier mujer istmeña para el ritual de casamiento en una boda católica, mientras de fondo suena una música cuyos sonidos nos refieren a una marcha conocida por los músicos del Istmo como “pasa calle”. En la primera representación de la pieza, dio inicio a la performance marchando por la localidad de Juchitán hasta llegar a la Casa de Cultura, lo que hizo que los transeúntes pensasen que se trataba de una boda “real”. Descalzo y portando un ramo de alcatraces⁷⁴⁹, se dirige con el rostro velado y en actitud solemne hasta una silla que se encuentra situada al final de la tarima. La entrada culmina con unas fanfarrias musicales, mientras parte del público aplaude después de que Avendaño se sienta en la silla.

⁷⁴⁸ Realizada en raso satinado con aplicaciones en galón plateado y holán de organdí estampado almidonado.

⁷⁴⁹ En unas de las representaciones aparece con un ramo de alcatraces y en otras con azucenas. Las segundas pueden ser interpretadas –siguiendo una lectura iconográfica tradicional– como símbolo de pureza asociado a la Virgen María, mientras que las primeras remiten a la sexualidad y la genitalidad, tanto al clítoris como al pene. Asimismo, son ampliamente conocidas por los cuadros de Diego de Rivera como *Vendedora de flores* (1941) o *Desnudo con alcatraces* (1944).

Entonces da comienzo la música del Mediu xhiga⁷⁵⁰ al tiempo que la novia toma un cuenco que contiene pétalos y capullos de rosas rojas que posa sobre sus rodillas. Acto seguido, se levanta el velo, echándolo totalmente para atrás y deja al descubierto su pecho masculino y una amplia sonrisa que ilumina su rostro. Toma uno de los capullos del cuenco con su mano izquierda, mientras lo oculta con la otra, y lo sitúa a la altura de su cara para luego hacerlo visible al espectador y comenzar a deshojarlo y frotarlo evocando la masturbación a manos de la novia. De seguido coge otro, pero esta vez con la diestra, y lo muestra de nuevo al público para acabar llevándolo sobre su pecho mientras nos confronta una mirada y una sonrisa que combinan complicidad y picardía.

En ese momento, sube su otra mano extendiendo sus dedos hacia arriba, y va flexionando sus dedos hasta dejar únicamente el dedo medio enarbolando un claro “*fuck you*”. Entonces, estira sus brazos horizontalmente y poniendo de forma paralela el dedo y la rosa los va acercando lentamente hasta su encuentro. La novia penetra con su dedo corazón a la rosa y, sin sacarlo del interior de la flor, lame su dedo índice que introduce asimismo a continuación, para finalmente repetir la misma operación con el anular. Tras quedar completamente deshojado, deposita el segundo capullo en el cuenco para tomar un tercero y llevarlo hasta el lado izquierdo de su pecho, donde empieza a frotarlo hasta que pierde todos sus pétalos mientras un rictus serio se apodera de su rostro. Algunos restos de pétalos han dejado manchada su piel. Entonces agarra la cuarta y última flor y tras exhibirla de nuevo a los espectadores la introduce en su boca en un acto de “devoración”.



Lukas Avendaño, *Réquiem para un alcaraván: La boda*, 2017.

⁷⁵⁰ Se refiere tanto a una parte del rito ancestral de las bodas del Istmo de Tehuantepec como al son que suena durante este mismo y que es comúnmente traducido como el “Son de la cooperación”.

Avendaño se levanta y procesiona con el cuenco hasta que se para en un punto del espacio escénico y, mientras camina de nuevo hacia la silla, realiza un autobautismo floral dejando caer todos los pétalos⁷⁵¹ sobre su rostro y su cuerpo, una especie de senda que simboliza todos esos deshojamientos en los juegos de amantes durante la espera de un amor que no llega o, mejor dicho, que no puede llegar. Deja el cuenco sobre la silla y se pone de pie y, tras velarse de nuevo el rostro, recoge el tejido traslúcido y lo enrolla sobre sí mismo hasta hacer componer una suerte de venda con la que se cubre los ojos (en otras representaciones usaba un palicate⁷⁵²). Cambia la música a una “charada” y el artista se dirige hacia las gradas palpando los rostros y cuerpos de los espectadores hasta seleccionar de entre ellos a un hombre al que saca a bailar un vals. Lo lleva al centro del espacio escénico y toma sus manos aproximándolas a la parte posterior de su cabeza indicándole que lo deshaga. Avendaño extiende el velo hacia atrás, sonríe y se da la vuelta para descubrir quién ha sido el elegido. Entonces coge al hombre adoptando el rol femenino en el vals y tras unas vueltas sencillas, apoya la cabeza sobre su pecho (en ciertas variaciones de la pieza, en este momento cae confeti del techo).

Una vez finalizado el vals se hace silencio y ambos dan unos pasos hacia atrás y el artista istmeño comienza a dar un discurso en voz alta: “8 de diciembre de 1980⁷⁵³ día de la purísima, santísima y milagrosísima virgencita de Juquila. Mi abuela materna Modesta, que en paz descansa porque la atropelló un camión, hubiera preferido que me llamaran Mariano Concepción, pero se murió conforme que yo respondiera al llamado de Poncho por no decir Concha o Concho. Y hoy estoy aquí”⁷⁵⁴. En palabras de Stambaugh, “A Avendaño lo llamaron «Poncho», apodo que persiste hasta hoy entre sus parientes y amigos de la región. El juego de apodos articula un enunciado *queer* que alude a una costumbre local para denotar la ambigüedad identitaria del «Concha/Concho/Poncho»”⁷⁵⁵. Tras el discurso, se apagan las luces y comienza una videoproyección que muestra un fragmento de la película *¡Que viva México!* (1931) de

⁷⁵¹ “El artista [...] explicó que esta escena hace alusión a la tradición istmeña de repartir flores al día siguiente de que una joven ha sido raptada por su pretendiente, o bien después de la noche nupcial, en alusión al acto mismo de desvirgar” (PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 38).

⁷⁵² Es un pañuelo estampado realizado en algodón y que si bien parece que su origen se remonta a las producciones textiles de una ciudad homónima situada en el Golfo de Bengala que a día de hoy lleva por nombre Pulicat (Pazhaverkadu) otros autores sitúan su orígenes en el propio México y, concretamente, en el estado de Tamaulipas. Actualmente es reconocido como un símbolo fundamental de la identidad mexicana formando parte esencial, además, del traje típico veracruzano.

⁷⁵³ Lukas avendaño nació en 1977.

⁷⁵⁴ TINOCO, Chuy, “Un cuarto propio: Escupitajo”, *La Jornada. Aguascalientes*, 2017, p. 13.

⁷⁵⁵ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 39.

Sergei Eisenstein en que, de forma exotizante, el cineasta captura a las mujeres zapotecas vestidas de tehuana.



Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!*, 1931.

Como decíamos, en función de los públicos y del lugar de la representación se producen variaciones en la obra: por ejemplo, cuando fue representada en Juchitán, en esta parte los vecinos oaxaqueños se comportaron como si de una boda más en el pueblo se tratase: acompañaron el evento, realizando espontáneamente la encendida de cohetes; o, cuando se realizó en Tehuantepec, los niños se lanzaron sobre el confeti y los dulces que caían del techo. En este primer acto, Avendaño se apropia de las realidades del amor y del matrimonio cisheterosexual de las que los muxes han sido excluidas. Respecto a esta parte, Avendaño realiza una diferencia muy importante entre la escena y la vida que tiene un semblante de anhelo: “Yo puedo hacer esta danza en mi pueblo y fuera del pueblo. Y la gente me abraza, me besa y me bendice. Pero de ahí a que yo fuera a la iglesia como con el chico, esta difícil todavía”⁷⁵⁶. De hecho, reconoce Avendaño que con la pieza: “Apelo a la danza tradicional desde un contexto específico, estético, pero el trasfondo ético razona en el orden de la interculturalidad. *Réquiem para un Alcaraván* lleva a la escena roles de género, el hombre-mujer, donde la permisibilidad de la localidad hace su aportación a los temas de discusión global: la homosexualidad, la gaycidad, matrimonios del mismo sexo, la muxheidad”⁷⁵⁷. Vemos de nuevo esa superposición o convivencia de dos realidades: la de construcción sexo-genérica y del deseo de carácter eurocentrado, junto con la herencia de lo muxe como una realidad ancestral que excede las categorías.

Tras finalizar el fragmento de la película, la escena queda a oscuras y acto seguido se encienden las luces dando comienzo una música festiva denominada *Son calenda* con

⁷⁵⁶ BEVACQUA, Guillermina, “México-Argentina: la identidad muxe en *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño”, *KARPA*, n. 7, 2014, p. 11.

⁷⁵⁷ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 40.

la que Avendaño hace su entrada en escena y da inicio al segundo acto: la Mayordomía. La mayordoma “[e]s la anfitriona de las fiestas titulares del Santo Patrón o la Virgen del barrio, según sea el caso, y donde ella como la anfitriona ejecuta una danza *Son Bandanga* que simboliza la abundancia de la naturaleza, y por lo tanto se le ofrendan flores y frutas al santo-virgen simbolizadas con la hoja con la que ejecuta la danza”⁷⁵⁸. Lo primero que hace en esta parte de la performance es formar una cruz en el suelo a partir de los pétalos de rosa que quedaron esparcidos de la anterior acción por el espacio escénico (suele realizarlo ayudándose de una escoba) y tras tocarse con el huipil grande (*bidani roo*) en su “modalidad de carita” o virgen (*xhunaxhi*), se dirige –portando una palma– hacia la cruz conformada por los pétalos de rosa. Sobre ésta, hace una danza solemne, acabando por persignarse en actitud de reverencia en cada uno de los extremos de los brazos de la misma. Posteriormente, se quita el huipil mostrando de nuevo al descubierto su pecho y, dejándonos ver, asimismo, su larga cabellera recogida en unas trenzas dispuestas a modo de diadema y engalanadas con una cinta de raso.

En esta parte de la mayordomía, hay bastantes diferencias en las múltiples versiones o representaciones de la performance⁷⁵⁹. Si en la función presentada el 19 de septiembre de 2012 en el marco del IV Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana, se ponía en este momento a bailar el *Son Bandanga*, finalizándolo sentándose en una silla dejando ver como su actitud festiva denota también embriaguez para posteriormente declamar un alegato⁷⁶⁰, en su versión en el festival Encuentro Coreográfico Performatividad y Perspectivas de Género de la Danza Actual en México en San Andrés Tuxtla, Veracruz a finales de octubre de 2016 escoge de nuevo de entre el público a un hombre y se toma con él una cerveza⁷⁶¹, mientras interpela guasonamente al auditorio usando frases con doble sentido. Pues esa es “la forma en la que un muxhe se conduce hacia los demás, todo el tiempo su vocabulario es exagerado, está hablando groserías, hablando en doble sentido con todas las personas”⁷⁶². Según la

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ Ya no es sólo que haya diferentes variaciones en esta segunda parte del segundo acto, sino que a veces estos dos momentos se suceden a la inversa: primero la situación de embriaguez lúdico-festiva y, posteriormente, la danza ritual sobre la cruz de pétalos de rosa.

⁷⁶⁰ “Tenía puesta toda mi confianza en ti pero ya valiste madres, mi perdición fue haberte encontrado ese día en ese camión, me vistes y dijiste “hoy es mi día de suerte”. Después dijiste, “mereces lo mejor, mereces lo mejor en la vida, mereces que te vaya bien, mereces alguien que te quiera, mereces alguien que te cuide, mereces alguien mejor que yo, soy tan poca cosa a tu lado”... ¡rajón puto...!, pero hoy me arrancaré los besos que tu boca etílica tatuó en mi cuerpo porque me pica, me come, me arde, me dueles, ¡me duele!” (PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 40).

⁷⁶¹ Tal como dice Avendaño: “Iniciar una relación, implica muchas veces una cerveza de por medio, con su función desinhibidora, para realizar cosas que no se realizarían en estado de sobriedad, o no con tal desinhibición”.

⁷⁶² ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p.196.

comparativa realizada por Alonso Alarcón Múgica entre varias versiones de la pieza, las frases fueron improvisadas: “Podemos verificar que los diálogos en esta sección fueron creados en el instante pues en las tres versiones se trató de textos diferentes y espontáneos”⁷⁶³. En cualquier caso, esta segunda parte dentro de la mayordomía se explica conceptualmente bien con las siguientes palabras de Avendaño: “Como toda fiesta tradicional, después de los servicios a los santos o vírgenes en la representación de Dios viene la fiesta donde se toma cerveza, mezcal hasta embriagarse y con ello vienen la catarsis, el afloramiento de todos los sentimientos guardados, reclamos, confesiones, peticiones o declaraciones, así el muxhe hace lo propio”⁷⁶⁴. Se apagan de nuevo las luces, que dan fin al segundo acto y para la transición al siguiente se proyecta de nuevo un fragmento de la película de Eissenstein, que muestra un baile.



Lukas Avendaño, *Réquiem para un alcaraván: La mayordomía*, 2017.

La muxe aparece de nuevo con una enagua colorida, muy rica, portando un gran estandarte. Es la Capitana: “la anfitriona de ofrendas al santo o virgen, sean estos de flores, regalos, frutas, juguetes, etc”⁷⁶⁵. El estandarte que suele llevar la Capitana corresponde al santo o la santa patrona de la localidad, pero para la pieza Avendaño ha realizado uno que lleva bordadas las siglas R.A. que dan nombre a la misma. Desfila por el escenario con el mismo para, finalmente, escoger a una persona del público y encomendarle la tarea de sostener el estandarte. De seguido, toma, una a una, largas cintas de colores que va anudando al estandarte y otorgándoselas a varios espectadores. Cuando acaba, realiza una danza tradicional al estilo “fandango tehuano”, que es considerada como una pieza emblemática de Tehuantepec. En palabras de Alarcón Múgica: “Avendaño desarrolla una danza caracterizada por la elegancia y el garbo con el que porta

⁷⁶³ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p.197.

⁷⁶⁴ DE LA MORA MARTÍ, Laura, “Lukas Avendaño un acercamiento a sus propuestas y obras” en MUÑIZ GARCÍA, Elsa & LIST REYES, Mauricio, *Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, p. 299.

⁷⁶⁵ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 41.

su falda de tehuana, la cual sujeta con ambas manos a la usanza tradicional, para mostrar el refajo blanco. Con los pies elabora movimientos al ritmo de la música. Mantiene siempre la colocación perfecta de sus brazos y del torso, esboza en algunos puntos un arqueado de la columna que denota dominio y sensualidad”⁷⁶⁶. El tercer acto termina con el despojamiento⁷⁶⁷ de la enagua quedándose únicamente con el refajo.



Lukas Avendaño, *Réquiem para un alcaraván: La capitana*, 2017.

En este momento la música se torna con una alegre melodía compuesta por flauta de carrizo (pitu) y tambor indígena (caja) y Avendaño se prepara para bailar solo vestido por su refajo blanco de tela de algodón y la cinta trenzada que sigue presente en su cabello. De espaldas al espectador da comienzo la erótico-tanánica danza del berelele o alcaraván, una danza tradicional entre los zapotecas de Tehuantepec y San Blas Atempa que representa el apareamiento del ave conocido localmente como berelele, alcaraván en castellano o *Burhinus oedicnemus*”⁷⁶⁸. Este pájaro propio del Istmo de Tehuantepec es domesticable, no obstante, si se le domestica sin pareja, muere de tristeza. Asimismo, Avendaño afirma que popularmente “[se] dice que cuando se aparean, algunas veces el macho termina sacrificado por la hembra”⁷⁶⁹. La danza tradicionalmente es bailada por un hombre y una mujer, un baile de seducción que en este caso es efectuado por Avendaño en su soledad. “Elabora una secuencia de movimientos triples al ritmo de la música, en su mayoría saltos en los que alterna las piernas derecha e izquierda. Siempre mantiene el ritmo, atraviesa el espacio en diferentes direcciones y mueve los brazos acordes a su interpretación del ave. Este juego de saltar y girar hacia la izquierda recorriendo el espacio, lo lleva a enredarse en las cintas de papel crepé de colores hasta entonces

⁷⁶⁶ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁶⁷ Vemos a lo largo de la pieza, de forma reiterada, el acto de cubrirse y descubrirse como una metáfora de ocultamiento y desvelamiento ante el espectador y ante sí mismo: sus anhelos, miedos, vulnerabilidades y reclamos.

⁷⁶⁸ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁶⁹ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 42.

sostenidas por el público en lo alto”⁷⁷⁰. En un determinado momento, Avendaño interrumpe su sucesión coreográfica y, como acostumbra, mira al auditorio y, dirigiéndose a este, espeta el siguiente texto⁷⁷¹: “Juego a que soy grande, juego⁷⁷² a que soy mi mamá y mi papá es mi esposo, juego a cuidar y regañar a mis hermanitos, juego a que soy mi abuelita y regaño a todos, pero con estos juegos me apuro tanto que ya no sé jugar, o sí juego de veras y me divierto... Siento que me porto mal y mejor me regreso a mi casa a lavar los trastes y a cuidar a los más chiquitos”⁷⁷³.



Lukas Avendaño, *Réquiem para un alcaraván: La danza del alcaraván o el berelele*, 2019.

Continúa la danza para llegar a su etapa final que simboliza la agonía y muerte del alcaraván, y que es ejecutada con movimientos espasmódicos, hasta que acaba por fenecer dejando caer su cuerpo inerte al suelo y el espacio queda completamente a oscuras. Como analiza Guillermina Bevacqua: “A partir de la figura del alcaraván la pieza metaforiza la muerte solitaria a la que se ven sujeto los muxes por no poder compartir la vida con una pareja al igual que lo hacen los hombres y mujeres [cis]heterosexuales”⁷⁷⁴. Pues, como sentencia Avendaño, sobre ese acto de seducción a la soledad: “Muchas veces lxs muxhes

⁷⁷⁰ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁷¹ “El artista nos remite con este texto a los imaginarios de los niños muxhe del Istmo, espacios lúdicos en los que se crean juegos con los roles de género indistintamente del sexo, transitando por diferentes edades, estructuras de poder y relaciones que reflejan el cómo parodiamos la vida de los adultos. La última línea nos remite de alguna forma al destino que la sociedad istmeña le ha asignado al muxhe, a su proyección de futuro en la que se queda a cuidar, por ejemplo, a sus padres hasta que mueran” (ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 204).

⁷⁷² “Juega a ser simultáneamente su mamá, su papá y su esposo, y sin embargo no poder gozar enteramente del juego por el peso de la culpa y de la obligación” (PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 45).

⁷⁷³ CARBALLIDO, Emilio, “Nora”, *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*, vol. 17, n. 3, 1981, p. 32.

⁷⁷⁴ BEVACQUA, 2014, *Op. cir.*, p. 12.

mueren solxs, terminan solxs, como el alcaraván”⁷⁷⁵. Tiempor después, la luz se atenúa hasta quedar en una penumbra que nos deja ver con dificultad y el artista se levanta para dirigirse de nuevo hacia el estandarte y retirarlo de escena. Tal y como ocurrió entre el acto de la capitana y la danza del alcarván no se recurre a ningún elemento para realizar la transición. De cara al público se viste la parte inferior de su cuerpo con una enagua negra con tul y aplicaciones de pedrería y un holán blanco y cubre su cabeza con un tapalo⁷⁷⁶ de encaje y flecos –como un híbrido entre mantilla y mantón de manila– tomando asiento en la silla que ha estado presente durante toda la función.

En el quinto acto, el artista zapoteco –enlutado, pero con el pecho al descubierto y acompañado por una marcha fúnebre de fondo– comienza a relatar una letanía a modo de plegaria con absoluta solemnidad:

Señor, Señor, Señor tata Dios, *bica diaga naa*⁷⁷⁷. Señor tata Dios, *bica diaga naa*. Bia naa, bia lii, bia labee, bia lanu nebia lacabee, bia lacabee⁷⁷⁸. Jesucristo óyenos, Jesucristo escúchanos. Dios padre celestial hijo redentor del mundo, santa María, santa María. Madre purísima, madre santísima, madre virginal. Madre concebida sin pecado original. Virgen del santísimo rosario. Virgen prudente, virgen clemente, virgen fiel. Espejo de justicia, torre de sabiduría, causa de nuestra alegría. Vaso espiritual, vaso digno de honor, vaso insigne de devoción. Rosa mística. Torre de David. Arca de oro, puerta del cielo, estrella de la mañana. Salud de los enfermos, refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos. Reina de los cielos, reina de las mártires, reina de las matriarcas, reina de los santos, reina de los apóstoles. ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo escúchanos señor! ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo óyenos señor! ¡Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo!⁷⁷⁹.

La cadencia del rezo muestra un tono doliente que se enfatiza cuando –invocando a la Virgen María– dice: “refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos”. La atmósfera se hace densa y el sonido monótono produce un efecto hipnótico. Sin embargo, el tono de voz de Avendaño va in crescendo y adquiriendo un cariz de enojo. En algunas versiones este cambio dramático se acentúa con la acción de ir descomponiendo el peinado tehuano típico conformado por trenzas a modo de diadema. Tras terminar la oración, se levanta y hace una danza pausada alzando sus brazos y sosteniendo el tapalo con sus manos, realizando ciertas contorsiones hacia atrás. La pieza toca a su fin con el artista muxhe de pie, junto al público, a quien le dice: “a nombre de la familia Avendaño,

⁷⁷⁵ TAUIL, Juan, “A muxhe honra”, *Página12*, 2012. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2726-2012-11-30.html>

⁷⁷⁶ En el contexto mexicano, es el nombre que se le da al chal con el que se cubren la cara o la cabeza las mujeres.

⁷⁷⁷ Escúchame. Traducción del zapoteco por Lukas Avendaño.

⁷⁷⁸ Mírame, mírate, míralo, míranos, míralos. Traducción del zapoteco por Lukas Avendaño.

⁷⁷⁹ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 205.

agradecemos su asistencia a este santísimo rosario. Buenas noches, vuelvan a casa y esperen a sus muertos”⁷⁸⁰.



Lukas Avendaño, *Réquiem para un alcaraván: el Luto o la rezandera*, 2017.

Avendaño concibe la obra como un acto de desagravio⁷⁸¹: “[L]a imagen de Réquiem puede parecer muy linda, ¿no? Cualquiera puede olvidarse de que quien está allí es un muxe, quien está en escena es un puto que muchas veces ha sido segregado, discriminado, burlado, minimizado, etcétera, ¿no? Entonces, lo que yo digo es que la danza puede estar muy linda, el texto muy lindo y qué emoción, pero no olviden que quien está allí no es un actor, sino que soy yo, es mi subjetividad, es mi historia, la historia de mi comunidad, la historia de mi ascendencia étnica. Cuando digo «mi historia» es la historia de muchos otros y muchas otras en otros contextos, si bien yo me puedo dar esta libertad, muchos otros no pueden hacerlo en otros contextos. Por eso yo quiero que, más allá de la cuestión estética, no olviden que es un ritual de desagravio, no olviden esa corresponsabilidad, porque como ciudadanos creo que esta es una corresponsabilidad que, a todos, a todas nos toca”⁷⁸². Para Antonio Prieto Sambaugh, “El muxe-alcaraván de Avendaño podría ser una nueva criatura liminal o intersticial que interviene críticamente en la jaula de la melancolía, por lo tanto, en la jaula de la representación identitaria, mediante un duelo que culmina con un grito de indignación”⁷⁸³. Podríamos verlo como

⁷⁸⁰ ALARCÓN MÚGICA, 2017, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁸¹ “Cuando pregunté a Avendaño acerca de su motivación para hacer este acto de desagravio a los *muxes*, me respondió: «Creo que históricamente se le ha venido adjudicando una cuenta que no le pertenece, al grado que han sido violentados sus derechos humanos, por no decir constitucionales, ¿no? Por eso considero que *Réquiem* merece ser ese pretexto para un acto de desagravio»” (PRIETO STAMBAUGH, Antonio, 2014, *op. cit.*, p. 43).

⁷⁸² PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁸³ PRIETO STAMBAUGH, 2014, *op. cit.*, p. 49.

un grito de indignación, un acto sacrificial que invoca una metamorfosis bidireccional (artista-espectador), tal como vimos en el trabajo de Aj Dirtystein y como volveremos a ver al hablar de Michael Dudeck e incluso en Alejandro Zertuche. En otras palabras, se trata de un rito sacrificial que, más allá de lo metafísico, como sugiere Anzaldúa, “pone de relieve las repercusiones epistémicas del arte fronterizo, cuyos creadores –desde su posición liminal– cambian la percepción del espectador; lo desorientan y *nortean*, de modo que se sacuden sus más profundas creencias. El artista fronterizo, sugiere la poeta, es como el dios murciélago zapoteco que cuelga de cabeza dentro de «la oscura cueva de la creatividad» y, gracias a su ser volteado, puede «ver desde otro punto de vista, uno que aporte otro grado de entendimiento»⁷⁸⁴.

Otra obra de Avendaño muy interesante a este respecto es la performance *No soy persona, soy mariposa*, de 2014. La pieza toca múltiples temas en torno a la noción de frontera, centrándose especialmente en la cuestión de la inmigración y de la homosexualidad. El proceso de creación de la obra se configura como una suerte de ejercicio de observación participante y trabajo de campo. Avendaño decide marcharse a Estados Unidos y, para mantenerse, acaba trabajando en un restaurante tailandés, a la vez que comparte piso con varios inmigrantes mexicano-oaxaqueños. Si bien su situación migratoria no era irregular, empieza a experimentar la discriminación por su identidad migrante, pero también a vivir la autodiscriminación:

Recuerdo por ejemplo que yo no entendía por qué mis compas del restaurante, cuando llegaban a la parada del autobús, y aunque estuviera desocupada la banca, no se sentaban, siempre estaban parados, después de venir de una putiza de doce horas de trabajo corrido. Yo lo que hacía primero era sentarme en la banca. Yo les decía: siéntense. Y me respondían que no, y se mantenían a distancia de la banca. Hasta que un día tuve un percance con un chicano. Cuando se paró el autobús, yo siempre esperaba a subir al último, pero en esa ocasión el autobús se paró y quedé justo en frente de la puerta, al subir se me metió ese chicano y me empezó a decir *fuck you paísa, fuck you paísa*, a quemarropa, y ahí entendí que la auto exclusión proviene de evitar estos conflictos. En un momento el conductor nos dijo que no nos peleáramos, y nos calmamos. El chavo estaba enunciando su “criterio de verdad”, decía: Yo soy ciudadano norteamericano y tú eres un *fuck you paísa*. Entonces me le acerqué y le dije: nunca vas a ser gringo. Y me seguí⁷⁸⁵.

Este tipo de situaciones comenzaron a cobrar presencia de forma recurrente en su cotidianidad, lo que llevó a reflexionar sobre estas cuestiones y en particular sobre la noción de vulnerabilidad. El punto de inflexión se produjo, como una suerte de

⁷⁸⁴ PRIETO STAMBAUGH, Antonio, “La poética de la frontera”, *Amerika*, n. 17, 2017. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/8331>

⁷⁸⁵ SANCHEZ, Carlos, “La utopía es como una mariposa que se lanza al mar”, *Interdanza*, n. 59, 2018-2019, p. 29.

revelación, en la pura cotidianidad: “un día caminando en Los Ángeles, vi un *stencil* que decía «La migración es hermosa» y había unas alas de mariposa monarca. Eso me remitió precisamente a este flujo migratorio que se da al sur de Canadá, mariposas monarcas⁷⁸⁶ que atraviesan todo el territorio de Estados Unidos y después llegan a México, específicamente al estado de México y al estado de Michoacán. Cuando vi este *stencil*, inmediatamente me llevó a pensar en eso. Dije «bueno, las mariposas no necesitan pasaporte ni visa, ni tienen que pasar por ninguna oficina de aduana o migratoria»”⁷⁸⁷.



Autor desconocido, *Migration is beautiful*, 2013.

En ese “encuentro” sucedió algo, se produjo una clase de punto de corte, de indicio para la futura creación de la pieza *No soy persona soy mariposa*. Para el artista istmeño, la mariposa también se relaciona con la identidad homosexual y el afeminamiento. Aunque en España tiene connotaciones similares, desplacémonos al significado específico que adquiere este significante en la geografía del autor: “[el] término mariposón que tiene una connotación peyorativa para el sur de México, se refiere a los puñales, a los homosexuales, a los gansos, los salta pa’tras, a los que se les cae el jabón en las regaderas colectivas, los que se la comen cruda, a los que se les voltea el calcetín, a los que se les va la marrana al monte, a los que les gusta el arroz con popote, a los que

⁷⁸⁶ Recientemente la violencia se ha ensañado contra los defensores de las mariposas monarcas en el santuario de El Rosario del municipio Ocampo, en Michoacán. Primero fue su líder y guardián, Homero Gómez González y le siguió Raúl Hernández Romero, otro reconocido activista. La migración anual de las mariposas –que supone un rayo de esperanza y de ingresos para las empobrecidas comunidades situadas en las montañas cubiertas de pinos del estado de Michoacán– se ve cada vez más amenazada por la tala, el cultivo de aguacate y el cambio climático y ambiental. El hermano de González afirmó en el funeral: “Con esta pérdida no sólo la familia perdimos un ser querido, el mundo entero, la mariposa monarca y los bosques pierden” (“Cientos rinden homenaje a activista de mariposas en México”, *Spanish Journal*, 2020. Disponible en <https://www.spanishjournal.com/news/noticias-de-mexico/2020/02/cientos-rinden-homenaje-a-activista-de-mariposas-en-mexico/>).

⁷⁸⁷ TROCCOLI, Bernarda, “Lukas Avendaño, una apuesta por las utopías y lo inimaginable”, *Radio Cocoa*, 2018. Disponible en: <https://radiococoa.com/RC/lukas-avendano-una-apuesta-por-las-utopias-y-lo-inimaginable/>

se les hace agua la canoa o que le corretean las lombrices, a los que les gusta que le midan el aceite, a los que les gusta el chicharrón con pelo: ¡al muxé pues!”⁷⁸⁸.

Aquí es interesante hacer un inciso. Señalábamos anteriormente las discordancias y contradicciones que veíamos en el discurso de Avendaño a la hora de referirse a lo muxé, explicándolo como un solapamiento entre la herencia mesoamericana plural con la restricción cisheteropatriarcal-colonial. Si en ese momento hacíamos referencia al género, ahora vemos cómo, para el artista, muxé y maricón se plantean como una misma cosa. El uso que hace Avendaño de “mariposón”, ya sea en consonancia a la raza y, especialmente como muxé, se convierte en un alegato plenamente *queer*, en tanto en cuanto convierte la injuria en un lugar de enunciación⁷⁸⁹: “«Si cualquier persona, sin importar cuál es su ejercicio de la sexualidad, se dice yo soy una mariposa para adquirir el derecho inalienable e imprescriptible del flujo por cualquier parte del mundo, cualquiera puede ser mariposa... esa palabra que de repente estigmatiza a las personas es una frontera que eliminamos y cualquier chico o chica puede decir yo soy mariposa. Entonces el concepto de mariposón que en un momento es peyorativo, ahora se convierte en un concepto que dignifica a la persona»”⁷⁹⁰.

En relación a este asunto, Patricio Torres hace una observación, a mi juicio muy interesante, pero que, asimismo, quiero matizar: “la cultura mariposa o las subjetividades homosexuales latinoamericanas⁷⁹¹ debido a sus características escapan o no encajan con la definición de términos importados como *queer*”⁷⁹². Este debate entre lo *queer* y las identidades no hegemónicas presentes en geografías no occidentales lo esbozamos en la introducción de este subepígrafe. Relacionar lo homosexual con la mariposa en términos de identidad de género (género marica) como una suerte de activismo decolonial me parece pobre, cuanto más si solo se hace como una interrelación entre mariposa y homosexual como identidad de deseo. Lo más sugerente, a mi juicio, a la hora de relacionar la mariposa con la muxé y la muxéidad, sería entenderla como un paraguas que

⁷⁸⁸ SÁNCHEZ, Carlos, 2019, *op. cit.*

⁷⁸⁹ Asimismo, cabe destacar como esto se ponía de manifiesto con otras connotaciones en su vida cotidiana. Pues cuando se fue a vivir los Estados Unidos y le preguntaban cómo se llamaba, él respondía que “Cariño” lo que provocaba crispación especialmente en los hispanohablantes.

⁷⁹⁰ TROCCOLI, 2018, *Op. cit.*

⁷⁹¹ “La posición tomada por Lemebel respecto al tema de la homosexualidad se podría definir, desde una perspectiva, como anticolonialista, en cuanto se trata de la defensa del llamado modelo latino de homosexualidad. [...] Para Lemebel mantener este modelo «popular» y cultivar lo femenino en la imagen de la Loca constituye un acto de resistencia hacia la imposición del modelo gay norteamericano que privilegia [...] [lo] masculino” (BLANCO, Fernando, *Desdén al infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 248).

⁷⁹² TORRES, Patricio, “Lepidópteros seropositivo o Loco afán. Crónicas de sidario de Pedro Lemebel”, *Revista Laboratorio*, n. 12, 2015, p. 6.

recoge una multiplicidad identitaria no normativa, lo que además encaja con la definición que da el propio Lukas —en un determinado momento— de ellas: “hay muxes que entrarían en la categoría de transexual, transgénero, travesti, del heteroflexible, de la masculinidad polimórfica, toda esa complejidad puede sintetizarse en la muxeidad”⁷⁹³.

Por otro lado, esta invocación de la identidad mariposa también puede ponerse en relación con el posthumanismo, pero concebido este no desde una perspectiva carnal (como lo hace, por ejemplo, según veremos luego, el artista Michael Dudeck), sino de una forma metafórica y conectada con el citado pensamiento mágico. Este posthumanismo nos lleva ineluctablemente a la tercera frontera que cobra presencia en esta pieza artística: la utopía. Dice Avendaño al respecto:

La tercera frontera es sobre lo que es posible y lo que no es posible, entre lo que nunca ha sucedido y lo que nunca va a pasar, lo que imagina un soñador y lo que crea alguien que está en su plena cabalidad. Cuando uno es chavo te dicen: piensas así porque eres chavo, no te has casado, porque no has terminado la carrera, porque no has estado en situación de desempleo, siempre hay un por qué, o porque no tienes hijas. Por muchas razones te dicen que por eso piensas así, por eso eres soñador, romántico, todo lo idealizas, o creo que la forma más sutil es cuando te dicen: por eso eres utópico. Estos dos juegos anteriores rayan en la utopía, porque ¿quién en su sano juicio va a decir yo no soy persona y por lo tanto puedo cruzar adonde quiera? Es una utopía, pero no pierdo la esperanza de que en algún momento pueda ser posible lo imposible⁷⁹⁴.

El creador zapoteco asegura que llegó a esta tercera frontera a través del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Avendaño superpone a la noción de rebeldía defendida por los zapatistas la de utopía: “entonces cuando surge la pregunta de ¿qué es la utopía?, la respuesta es que la utopía es como una mariposa que se lanza al mar, sabe que no hay una isla dónde llegar pero se avienta y vuela, cuando está cansada y no puede más, se desploma, sus restos quedan flotando sobre el agua, pero atrás viene otra mariposa utópica, y cuando ya está cansada de volar y está a punto de desplomarse puede ver a lo lejos aquellos restos de aquella primera mariposa utópica, va, descansa sobre sus huesos, después vuela, aunque más adelante caiga, pero atrás viene otra mariposa utópica. Entonces cuando le preguntan para qué sirve la utopía, la respuesta es: sirve para caminar”⁷⁹⁵. En definitiva, dice Avendaño sobre estas tres fronteras: “Precisamente esa metáfora es la que cimienta la estructura de la pieza porque estamos sintiendo, creyendo

⁷⁹³ CRESPO, Miguel J., “El director de La utopía de la mariposa, nos habla del documental de Plumas Atómicas”, *Plumas Atómicas*, 2019. Disponible en: <https://plumasatomicas.com/opinion/utopia-mariposa-busqueda-muxe-lukas-avendano-reportaje-documental-plumas-atomicas/>

⁷⁹⁴ SÁNCHEZ, Carlos, 2018-2019, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

e imaginando por la utopía, ésta que se construye donde, con anticipación, llegaron unas primeras mariposas utópicas, de ahí que de sus huesos uno se agarre para hacerla crecer, germinar como una oruga que se arrastra y se envuelve en su propia baba para ser pupa, crisálida. Aparentemente a pesar de que no tiene nada qué ver con la migración, esas tres reflexiones son el sustento teórico y de investigación que le dio forma y cuerpo a la pieza”⁷⁹⁶.

La obra se estrenó en Tehuantepec en 2014. Avendaño aparece en escena completamente desnudo a excepción de un largo falo compuesto de palicates rojos⁷⁹⁷ que de lejos parecen un racimo de chiles (todos enrollados menos el que se encuentra en la punta), unas rodilleras de béisbol y unos zapatos de tacón en el mismo color. Lleva un pendiente⁷⁹⁸ con una pluma y su larga cabellera recogida en un chongo⁷⁹⁹ ornamentado también con largas plumas. Según el artista, las plumas lo vinculan con la memoria mesoamericana, con la memoria ancestral de la cultura de su localidad y su existencia. Asimismo, tienen que ver –como apunta el artista– con el acervo cisheteropatriacal-colonial: “En España hay un dicho: «el indio en cualquier momento saca la pluma»”⁸⁰⁰. Además, hay que destacar cómo lleva cogidas con una de sus manos tres fustas de equitación (que simbólicamente recogen desde concepciones afines a la domesticación colonial, como a la expiación católica del pecado mediante la flagelación, o a la implementación de prácticas contrasexuales como el S/M). Tras de sí, la escenografía se compone de tres mariposas monarca de tamaño gigante⁸⁰¹. Esta clase de lepidóptero, como aludíamos anteriormente, es conocido por el viaje que realizan desde Canadá a México cada año y que no tienen un territorio fijo, vuelan y migran por necesidad y encuentran refugio en parajes de cualquier nación: “Él, al igual que las mariposas, no tiene territorio, no pertenece a ningún país, él a donde va, hace un refugio de la mariposa

⁷⁹⁶ *Ibidem*.

⁷⁹⁷ Existe una sesión de fotos del 2014 realizada por el fotógrafo mexicano Mario Patiño que lleva por nombre “Sin miedo a lo diferente” en la que Lukas aparece con la misma indumentaria que en la performance “No soy persona, soy mariposa” a excepción de las espinilleras y que fue realizada antes de que la pieza fuera estrenada.

⁷⁹⁸ En otras versiones lleva una especie de dilataciones rituales que portaban usualmente los aztecas y que tenía un sentido ritual: “Entre los mexicas, la horadación de las orejas se hacía durante la infancia y conllevaba un trasfondo ritual; según fray Bernardino de Sahagún esto ocurría durante una de las dos fiestas movibles que se realizaban cada cuatro y ocho años: «En la que se hacía de cuatro en cuatro años horadaban las orejas a los niños o niñas y hacíanlos las ceremonias de ‘crezca para bien’»” (VELA, Enrique, “Orejeras”, *Arqueología Mexicana*, 2010. Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/orejeras>).

⁷⁹⁹ Porción de cabello que se sujeta por algún medio en la coronilla o en la parte superior de la cabeza para luego enrollarse o bien dejarse caer libremente. Su uso responde tanto a razones estéticas como de comodidad y es principalmente usado en México y Guatemala.

⁸⁰⁰ TROCCOLI, 2018, *op. cit.*

⁸⁰¹ En algunas actuaciones solo aparece una.

utópica”⁸⁰². La técnica utilizada para su realización es la misma que la de aquel grafiti que vio en los Ángeles, pero esta vez el soporte no es el hormigón: “Son de papel de china y son stencils, son delicadas, es mucho trabajo hacerlas. [...] El espectador no sabe que es en papel, pero yo sí. Para mí es importante, creo que esa fragilidad del papel es lo que rinde homenaje a la fragilidad de esas mariposas”⁸⁰³.

El *tableau vivant* expuesto, se ve musicalizado cuando comienza a sonar de fondo la *Gnossienne n.º 1*⁸⁰⁴ de Erik Satie. Avendaño se encuentra frente al público de pie, quieto; con los brazos extendidos a lo largo del cuerpo, y ligeramente separados de éste, empieza a subir su mano derecha lentamente realizando una especie de temblor para continuar, cuando tiene el brazo prácticamente paralelo al suelo, con una serie de ondulaciones que remiten a un aleteo grácil que se intercala de nuevo con el temblor, pero esta vez presente en toda la extremidad. Alterna estos movimientos –que ponen en diálogo fortaleza y vulnerabilidad– hasta que, finalmente, deja su brazo estático, manteniéndolo perpendicular a su cuerpo. Acto seguido, levanta lentamente, pero de una vez, su mano derecha en la que porta las fustas. Ahora, con los brazos alineados en cruz, prosigue con algunos movimientos de vibración únicamente con el derecho, para virar finalmente a unos sinuosos que, junto con un leve giro del torso y su cabeza hacia su izquierda, acaba por remitirnos por un momento a una corporalidad propia del ballet clásico, alzando su mano paulatinamente más y más hasta que la melodía se detiene. Entonces la música clásica europea es sustituida por la canción *Macorina* de la costarricense –naturalizada mexicana– Chavela Vargas que, como es sabido, está inspirada en el poema homónimo de Alfonso Camín⁸⁰⁵.

En ese momento, la luz anaranjada que enfoca las mariposas monarca va disminuyendo hasta dejarlas sumidas en la oscuridad. La actitud corporal de Avendaño se ha tornado altanera y, pausadamente, camina al frente de manera sensual para situarse bajo un foco que, con un *snoot*, proyecta una fuerte luz blanca. Allí realiza uno giro en el que exhibe su cuerpo color miel ampliamente fibrado –y recorrido por las dos “franjas” tribales de polvos blancos–, que contrasta con los tacones, las rodilleras y el falo informe rojos. Continuando con sus movimientos tensos y medidos sigue avanzando, realizando

⁸⁰² DEL MONTE MARTÍNEZ, Fernanda, “Pensamiento trágico en la escena performática mexicana” en MARÍN, Paola & ALZATE, Gastón, *Cartografías críticas. Volumen II: Prácticas artísticas. Reflexiones en torno al cuerpo y la memoria*, Los Angeles, Karpa, 2018. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/f-del-monte-0>

⁸⁰³ TROCCOLI, 2018, *op. cit.*

⁸⁰⁴ Pertenece a una serie de obras de piano de carácter melancólico, creadas por el compositor francés a finales del siglo XIX que, junto a *Trois Sarabandes* y las *Gymnopédies*, suelen clasificarse como danzas.

⁸⁰⁵ CAMÍN, Alfonso, *Carey y nuevos poemas*, México, Revista Norte, 1945.

otra serie de giros cruzando sus piernas y blandiendo en ciertos momentos las fustas en el aire con movimientos secos. Hasta que, en un determinado momento, en la parte del escenario más próxima al público, toma una de las fustas y estira su brazo y, mientras realiza otro giro, mira de forma severa y desafiante a su alrededor. La canción de Chavela –con claras connotaciones lésbicas– llega a su fin: el artista istmeño se da la vuelta y da comienzo una marcha fúnebre-ceremonial (en realidad son dos, pero apenas se nota la transición de una a otra y ambas presentan un estilo extremadamente similar), caminando en línea recta de nuevo hacia el fondo del escenario. Vuelve la cabeza hacia atrás y el subalterno comienza a hablar de forma imponente en un *speech* que bebe, como decíamos, directamente (con algunas modificaciones y aportaciones) del “Pensamiento puñal” de Osornio y de forma indirecta del manifiesto de Pedro Lemebel *Hablo por mi diferencia*. De la narración presente en este acto poético de estetización del dolor que nos propone Avendaño he querido destacar aquí las siguientes frases:

Hoy..., hoy voy a hablar, / hoy voy a hablar, / hoy voy a hablar por los que tienen miedo aún de llegar a los baños de la escuela, [...] hoy voy a hablar, por los que quieren hacer de su vida una obra maestra, saltar al vacío, volar / hoy voy a hablar, hoy voy a hablar, por todos los cuerpos ocupados, desde la sala de operaciones, líquido amniótico, y la sangre de la madre, hasta el paredón, [...] el manicomio, el hospital, los campos de concentración, [...] / Hoy voy a hablar por todos aquellos que dar en el blanco significa una amenaza irónica, pues son de todos los colores menos blancos. / Hoy voy a hablar, hoy voy a hablar, por los poco hombres, [...] hoy voy a hablar por los ridiculizados, por los minimizados, [...] / Hoy voy a hablar... por aquellos que escupimos para arriba aún a costa caernos nuestra propia saliva. [...] hoy voy a hablar por aquellos que, como yo, le entregamos el culo a docenas de la PFP, en Oaxaca, en aquel cine porno en la esquina del zócalo. [...] Hoy voy a hablar, hoy voy a hablar por los putitos, [...] Hoy voy a hablar, por las machas, por las mariamachas, por las machorras, [...] por las guerreras, por las Guadalupe y quimeras, por las transformers, por las operadas y por las arregladas. / Hoy voy a hablar, hoy voy a hablar por ellas y voy a hablar por mí / porque soy puñal / porque soy puñal de bronce / [...] zapoteco, muxe, indio, sodomita, atrapasueños [...] / Soy una yegua del Apocalipsis [...] Estoy maldito [...] tengo el cuerpo endemoniado. / Encarno el fenotipo del latino / del coyote, del indocumentado, [...] del guanaco y del sudaca, [...] / Soy puñal / [...] por traicionar el orden social y las buenas costumbres / por lo abyecto / [...] soy puñal / por evidenciar públicamente la doble moral, el doble discurso y la doble vida / Soy puñal / por traicionar a mi familia / por traicionar a la patria / por traicionar al pinche gobierno / por traicionar a la academia y a las bellas artes / [...] porque he decidido ser antihéroe / por escoger ser el fuego en lugar de Prometeo / por escoger ser la serpiente [...] soy biobomba resistiéndome a la ocupación de mi cuerpo por el enemigo / soy la resistencia con declaratoria de guerra / por la recuperación de la autonomía y la comunalidad de mi cuerpo y del territorio⁸⁰⁶.

⁸⁰⁶ Extraído de la documentación de la *performance No soy persona, soy mariposa* presentada en Xalapa, Veracruz, México.

Vemos que el discurso del artista muxe, si bien trata de interpelar a una pluralidad de las minorías y de hacer hincapié en la migración y la racialización (y que como el mismo declaraba, se metaforizaba en esta pieza a través de la identidad mariposa), acaba por centrarse más en cuestiones de deseo, convirtiendo a la postre todo el discurso en su conjunto en un alegato que versa sobre la sexualidad del... ¿maricón? (de tal manera que se vuelve a desplegar así de nuevo la contradicción entre lo muxe entendido como una amplia panoplia de significados, con su relación en gran medida de forma intercambiable con el deseo homosexual). Me gustaría destacar también a continuación (tras haber expuesto los fundamentos conceptuales para la creación de la obra expresados por el artista, y así como también, los elementos generales que la conforman), ciertos cambios coreográficos dentro de la secuencia dramática, que se caracterizan, principalmente, por un paseíllo, pausado, con ciertos “picos” interpretativos marcados por el uso de la voz y efectivos movimientos corporales. El primer gesto –un taconazo–, que altera el discurso de este paseíllo más o menos lineal, lo realiza con su pierna izquierda tras pronunciar “hoy voy a hablar de los poco hombres” (mientras suena la marcha fúnebre de fondo). Posteriormente, pone la mano sobre su pecho y tiempo después se coloca en cuclillas. Ambas actitudes corporales, especialmente la primera, las retomará en varias ocasiones. La primera vez que alza la voz notablemente es cuando menciona “hoy voy a hablar de los putitos”. Si antes decíamos que en varias ocasiones sitúa la mano sobre su pecho, cuando habla de las “mariamachas” lo hace golpeándolo de forma reiterada y, concretamente, en el lado del corazón. Casi a la mitad de la representación, empieza a incluir en la arenga el “Pensamiento Puñal” de Lechedevirgen y, cuando afirma “soy puñal de bronce” extiende sus brazos como diciendo “aquí estoy”. Esta clase de gesto será otro de los recurrentes a lo largo de toda la performance.

Sigue el discurso en tono ascendente y grita “soy puñal de colección, espécimen regional”, para luego pasar a taconear mientras repite una y otra vez “soy un dorado de Villa”, en alusión a la Revolución Mexicana. En el momento en que haciendo referencia a los artistas chilenos espeta “soy una yegua del Apocalipsis” empieza a azotarse reiteradamente, encuerpando de forma simultánea al jinete y al animal. El siguiente cambio coreográfico en este “paseíllo” es cuando de nuevo se pone en cuclillas y, tras decir: “con las balas rezadas nunca fallo, estoy maldito”, comienza a fustigarse la espalda como un acto de redención o expiación de la culpa. La respiración se entrecorta. De nuevo la fusta vuelve a cobrar protagonismo cuando apunta y señala con la misma al público describiendo un semicírculo, en el momento que afirma que es puñal por traicionar al

orden social y las buenas costumbres. El discurso toma de nuevo un tono violento cuando grita a los “promotores de la impunidad” resonando de nuevo esta virulencia cuando atestigua “traicionar al Gobierno, a la academia y a las Bellas Artes”. Entonces, una sonrisa sardónica ilumina su rostro y taconeando de nuevo mientras vocifera “El valiente”; “el Tatin”. Otra vez realiza un palmeo sobre su corazón y dice: “la bandera, la bota, la bandera...”. Termina la marcha y se hace el silencio, abre sus brazos y clama “soy del sur, soy el pinche puto caudillo puñal del sur”.

Deja las fustas en el suelo. Abre sus brazos, se ofrece a los espectadores: “mi cuerpo porque lo vendo...” apelando a la comunidad de su cuerpo y del territorio. Tras decir “soy un pinche bandido” empieza de nuevo la canción de Chavela y tras acabar con el discurso comienza a danzar de forma más evidente dando saltos y taconeando de forma rabiosa y sensual. Entonces, regresa al fondo del escenario y, de espaldas a los espectadores, va poniendo fin a su pasarela dancística de autoafirmación empoderadora y de sensualidad degenerada, mientras la melodía “bollo-mexicana” va fundiéndose a la par que las luces para acabar en oscuridad y silencio. En definitiva, a diferencia de *Réquiem por un Alcaraván*, la danza y la oralidad cobran mucha más presencia en esta pieza, de tal forma que la performance podría describirse como un diálogo entre una coreografía vocal y corporal acompañada por tres piezas musicales y, en ciertas ocasiones, silencio. Encontramos en la música también capas simbólicas que nos hablan del arte y la innovación en el mismo como algo eurocentrado y así como de cuestiones como lo melancólico a través de Satie, de la migración y el deseo lesbiano a través de Chavela y del carácter combativo, sufriente y luctuoso de las disidencias minoritarias y periféricas a través de la marcha, compuesta por las dos piezas del autor mexicano Atilano Morales (*Por derecho* y *De camino al Gólgota*). En definitiva, la obra en su conjunto presenta múltiples conjunciones simbólicas que la autora Fernanda del Monte Martínez relaciona con la presencia del arte dionisiaco en la contemporaneidad⁸⁰⁷.

Para finalizar con el análisis de estas dos obras, me gustaría citar unas palabras de Avendaño que muestran la evolución de sus planteamientos en ambas performances: “En 2012 nació *Réquiem por un Alcaraván*, con una temática tehuana, la muxeidad, para reflejar las contrariedades en la comunidad. Con *No soy persona, soy mariposa* quise entrar en confrontación directa con la hegemonía: política, religión, vida cotidiana,

⁸⁰⁷ DEL MONTE MARTÍNEZ, 2018, *op. cit.*

genética, biología y bellas artes. Porque cada una de esas áreas se nos ha revelado como verdad inequívoca”⁸⁰⁸.



Lukas Avendaño, *No soy persona soy mariposa*, 2014.

3. Segunda prefiguración Rébica: Utopías Aberrantes y el “espíritu” del Andrógino

“Era una fusión de partes sexuadas masculinas y femeninas en un cuerpo biforme que era [...] ambos y ninguno”⁸⁰⁹.

En esta segunda parte examinaremos las estrategias de dos artistxs que, si bien plantean algunas alusiones al binarismo sexo-genérico, caminan a mi juicio, de una manera más certera, hacia su disolución. Esta disolución que va, en realidad, mucho más allá de la cuestión sexo-genérica puesto que busca, en última instancia, habitar una realidad post-dualista en el sentido más amplio del término. Aunque podríamos citar a varixs creadorxs contemporáneos que han trabajado en esta línea, nos centraremos en dos casos de estudio concretos, el del canadiense Michael Dudeck y el del mexicano Alejandro Zertuche, que representan, en mi opinión, dos formas distintas de abordar la utopía post-dualista. Dudeck, como veremos, comparte con muchxs de lxs otrxs artistas que hemos comentado la voluntad de explorar dos vías soteriológicas: por un lado, con su mitología poshumana (dis)utópica, cuestiona con virulencia tanto el sistema sexo-género y al régimen cisheteropatriarcal como las lógicas dualistas de la Modernidad; por otro, busca alterar con sus acciones la realidad tangible para propiciar un encuentro con lo numinoso. En el caso de Zertuche, si bien ideológicamente se opone frontalmente al cisheteropatriarcado

⁸⁰⁸ LINDERO, Scarlett, 2017, *op. cit.*

⁸⁰⁹ DEVUN, Leah, 2008, *op. cit.*, p. 195.

y a las restricciones y violencias que de él emanan, no lo pone de manifiesto en su obra de forma clara: en lo que se centra, a través de diferentes corrientes esotéricas, es en la segunda vía de salvación a la que aludía antes, la de experimentar la trascendencia. No obstante, como apuntaré, en sus acciones se produce una extraña sensación descentralizante que nos hace experimentar y presenciar una androginia y un sentimiento post-dual sin que éstos estén presente de forma explícita e intencionada en su trabajo.

3.1. Utopías Aberrantes

“No quería ser un Hombre o una Mujer, quería ser un Alien”⁸¹⁰.

3.1.1. Lo animal, lo ciborg y lo monstruoso como devenires posthumanos

Antes de adentrarme en el trabajo de Dudeck, me parece importante, para entender y contextualizar sus propuestas, hacer un breve recorrido a través de las nociones de lo animal, lo ciborg y lo monstruoso tal y como han sido tratadas por el posthumanismo y el transhumanismo en los últimos años. Si bien es cierto que todxs lxs artistas recopiladxs para esta investigación se inscriben en la línea de la deconstrucción identitaria de la teoría *queer*, lxs autorxs vinculados al transhumanismo y posthumanismo radicalizan esta estrategia deconstructiva, poniendo el acento en un devenir cuya hibridez puede ser entendida por las lógicas hegemónicas como abyecta y aberrante. Estxs creadorxs (y podríamos citar, por ejemplo, además de a Dudeck, al chino Tianzhuo Chen o al francés Sébastien Lambeaux⁸¹¹) persiguen una utopía, pero una utopía definida en términos muy distintos a los que propone el pensamiento de la modernidad. No se trata de una utopía edificante destinada a reforzar el *statu quo*, sino de una visión distópica y abyecta; en definitiva, de una aberración. Lo abyecto y lo aberrante se convierten así, para estxs artistas, en una vía hacia una utopía de la emancipación.

⁸¹⁰ Fruto de la conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸¹¹ Si en ambxs es posible encontrar de forma continuada dichos planteamientos (en relación a lo animal, lo ciborg y lo monstruoso), en muchxs del resto de lxs artistas recopiladxs para esta investigación también aparece aunque de forma más discontinua tales como: Rob Andrews (1979), Micki Pellerano (1980), Rosè Hernández (1986), Lechedevirgen Trimegisto (1991) u Oberon White (1992).



Tianzhuo Chen, *Ghost*, 2017.



Sébastien Lambeaux, *Restauration immatérielle*, 2012.

Aunque, como ya he señalado, profundizaré en esta realidad a través del caso de Dudeck, sí que me gustaría poner de relieve el sustrato común y las estrategias que comparten estxs creadorxs. En primer lugar, la obra de todxs ellxs está muy relacionada con dos corrientes teóricas desarrolladas en los últimos años: el posthumanismo y el transhumanismo. Si bien algunxs autorxs utilizan estos términos indistintamente, otrxs insisten en la necesidad de distinguir ambos conceptos. Tanto el posthumanismo como el transhumanismo entienden lo humano como una noción abierta a múltiples devenires y posibilidades. El posthumanismo reformula la concepción de lo humano a partir del siglo XXI como resultado de la confluencia de los saberes feministas (y especialmente de los estudios de la diferencia), del postmodernismo y la filosofía posestructuralista, así como de otros que proceden de la biología y la tecnociencia o, incluso, de la literatura de la ciencia ficción. En palabras de Gabriela Chavarría Alfaro, “desde los años 80 y 90 empezaron a circular en el mundo intelectual y académico occidental términos como deconstrucción, posmodernismo, poscolonialismo, que cuestionaban los fundamentos epistemológicos de la Modernidad y del orden mundial establecido y proclamaban el fin [...] de las ideologías totalizantes”⁸¹². En línea con estos cuestionamientos, el posthumanismo rechaza la concepción del sujeto universal propia de la tradición ilustrada, así como el carácter antropocéntrico y biocéntrico del humanismo. Como apuntan Mara Martínez Morant y Ernesto Ramón Rispoli, “el posthumanismo [nos] plantea preguntas [como]: ¿Qué somos? ¿Dónde estamos? ¿Cuándo somos o estamos?, aspectos existenciales inseparables de elementos políticos y espaciotemporales. [Y

⁸¹² CHAVARRÍA ALFARO, Gabriela, “El posthumanismo y el transhumanismo: transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica”, Universidad de Costa Rica, 2013, p. 4.

continúan:] lo que señala el posthumanismo es que no hay alteridad absoluta: existimos en una red material en la que todo está realmente conectado y es potencialmente intra-actuante”⁸¹³.

Para los posthumanistas, el desarrollo tecnológico nos obliga a replantearnos de forma radical el estatuto de lo humano, la relación entre los seres vivos y los “no sintientes” (ya sean los minerales o las máquinas) y, en general, las categorías identitarias establecidas. Así, basándose en la imaginería de la ciencia ficción, Donna Haraway, en su conocido *Manifiesto ciborg* de 1985, propone la figura del ciborg como un nuevo mito emancipatorio. “Un ciborg –escribe la autora– es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, tanto una criatura de la realidad social como de la ficción”⁸¹⁴. Y añade: “la imaginería del ciborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos [...]. [Pues] se trata [...] de una poderosa e infiel heteroglosia. [...] Significa[ndo] al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, [e] historias del espacio”⁸¹⁵. El ciborg, tal y como lo concibe Haraway, no es una herramienta para “mejorar” la humanidad, para aumentar las potencialidades del organismo humano, sino una vía para desbaratar las ideas uniformes sobre lo que significa ser humano y las prácticas de dominación de unos seres sobre otros legitimadas por dichas ideas. Como observa Daniel Peres Díaz, frente a la idea del cuerpo como límite negativo a la apertura de nuevas realidades, Haraway sugiere “un nuevo marco epistémico que opera en la frontera, en las diversas posibilidades de transformar, manipular, cambiar o hacer del cuerpo una entidad abierta, susceptible de recibir nuevos significados y, en línea con ello, de generar diferentes espacios de pensamiento”⁸¹⁶.

El término de transhumanismo, por su parte, fue acuñado hacia los años cincuenta del siglo XX por el biólogo evolutivo Julian Huxley⁸¹⁷, aunque las ideas fundamentales del movimiento habían sido elaboradas por primera vez en 1923 por el genetista británico

⁸¹³ MARTÍNEZ MORANT, Mara & RAMÓN RISPOLI, Ramón, “Editorial. Los poliédricos cuerpos”, *Inmaterial: Diseño, Arte y Sociedad*, vol. 2, n. 3, 2017, p. 4.

⁸¹⁴ HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York - London, Routledge, 1991, p. 149.

⁸¹⁵ HARAWAY, Donna, *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Valencia, Cátedra, 1995, p. 311.

⁸¹⁶ PERES DÍAZ, Daniel, “Poder, teoría queer y cuerpo Cyborg”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 5, 2016, p. 126.

⁸¹⁷ “Hasta ahora la vida humana ha sido por lo general, tal como la describió Hobbes, dura, cruda y corta; la gran mayoría de los seres humanos (si es que no han muerto jóvenes) han sido asediados por la desgracia [...] podemos sostener justificadamente la convicción de que estas zonas de la posibilidad existen, y de que las limitaciones y frustraciones miserables que hoy en día nos asolan, en gran parte, podrían ser superadas. La especie humana podrá, si lo desea, trascenderse a sí misma, no sólo de forma puntual, un individuo aquí de una manera, un individuo allá de otra, sino en su totalidad, como humanidad” (HUXLEY, Julian, “Transhumanism”, *In New Bottles for New Wine*, London, Chatto & Windus, 1957, pp. 15-17).

John Burdon Sanderson Haldane en su ensayo “Daedalus: Science and the Future”. El transhumanismo considera a la ciencia y a la tecnología como los principales actores de la reformulación de la noción de humano. En palabras del filósofo inglés Max Moore:

[el término designa] una serie de filosofías que buscan conducirnos hacia una condición posthumana. El transhumanismo comparte muchos elementos del humanismo, incluyendo el respeto por la razón y la ciencia, el compromiso con el progreso y la valoración de la existencia humana (o transhumana) en esta vida más que en una otra vida sobrenatural después de la muerte. El transhumanismo se diferencia del humanismo en que reconoce y anticipa alteraciones radicales en la naturaleza y en nuestras posibilidades de vida como resultado de los avances de diversas ciencias y tecnologías, como la neurociencia y la neurofarmacología, la extensión de la vida, la nanotecnología, la ultra-inteligencia artificial y la habitación del espacio, combinadas con una filosofía racional y un sistema de valores⁸¹⁸.

En definitiva, si el transhumanismo se presenta como una expansión tecnocientífico-futurista de la filosofía ilustrada, el posthumanismo, por el contrario, parte de un cuestionamiento de esa epistemología emanada del proyecto de la Modernidad. Si para el primero la urgencia es ayudarse del desarrollo científico y tecnológico para configurar un ser posthumano capaz de mejorar lo humano física, cognitiva y emocionalmente, el segundo es muy crítico con las nociones de racionalidad y progreso⁸¹⁹: como escribe Ferrando, “la posibilidad de que (algunos) humanos rediseñen el ecosistema global, de acuerdo con su percepción de nociones relativas y específicas de la cultura, como «felicidad» y «paraíso», está arraigada en una forma hiperbólica de excepcionalismo humanista, antropocentrismo moral y absolutismo que, desde una perspectiva crítica posthumanista, está lejos de ser deseable”⁸²⁰.

Tanto el posthumanismo como, en menor medida, algunas vertientes del transhumanismo coinciden en ese cuestionamiento de la identidad de género que en los años noventa aborda también la teoría *queer*. Jack Halberstam e Ira Livingston, en su libro *Posthuman Bodies* (1995), arrojan múltiples preguntas sobre la identidad sexogenérica del sujeto posthumano, planteando una imagen diversa, plural, fluctuante y a-lineal del sujeto que tiene muchos puntos en común con la teoría *queer*. Las posibilidades por las que nos conducen son múltiples: “mujeres trajeadas que parecen chicos, mujeres con trajes que llevan dildos y que parecen y son hombres, hombres sin polla, pollas sin

⁸¹⁸ MORE, Max, “Transhumanism: Toward a Futurist Philosophy”, *Extropy*, n. 6, 1990. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20051029125153/http://www.maxmore.com/transhum.htm>

⁸¹⁹ Algunos posthumanistas son bastante críticos con el transhumanismo (siendo quizá la de Paul James la más mordaz), argumentando que este incorpora y extiende muchos de los valores del humanismo de la ilustración, del liberalismo clásico y del cientificismo.

⁸²⁰ FERRANDO, Francesca, *Philosophical Posthumanism*, London, Bloomsbury, 2019, p. 35.

hombres, partes del cuerpo virtuales, fantasías interactivas. ¿Qué tiene que ver el sexo con el cuerpo? ¿Qué tiene de sexual el sexo? ¿Qué es el género? ¿Los cuerpos posthumanos son postgénericos? ¿Hay algo más después, o es sólo el comienzo?”⁸²¹. Para ellos, “el posthumano no necesita la obsolescencia de lo humano; no representa una evolución o devolución de lo humano. Más bien participa en la redistribución de la diversidad y la identidad”⁸²². Y puntualizan: “el cuerpo posthumano genera intriga más que deseo: está intrigado e intriga del mismo modo que es *queer*: no como una identidad sino porque propiamente *queeriza*”⁸²³.

Por su parte, en el texto “Postgenderism: Beyond the Gender Binary” (2008), los investigadores transhumanistas canadienses George Dvorsky y James Hughes abogan por una superación encarnada del binarismo sexo-genérico: “El postgenderismo es la forma en la que la tecnología está erosionando el papel biológico, psicológico y social del género, argumentando por qué la desaparición del género binario será liberadora. Los postgenderistas sostienen que el género es una limitación arbitraria e innecesaria del potencial humano, y prevén la eliminación de los cambios biológicos y psicológicos involuntarios de género en la especie humana mediante la aplicación de la neurotecnología, la biotecnología y las tecnologías reproductivas. Los postgenderistas sostienen que los roles de género diádicos y los dimorfismos sexuales perjudican de forma general a los individuos y a la sociedad”⁸²⁴. Los autores explican que, frente al ideal de una sociedad regida por la igualdad de género y la tolerancia de la diversidad de género que defendían el feminismo y el movimiento LGBTI+, entre algunas feministas construccionistas sociales y radicales de los setenta se empezó a defender el proyecto de una sociedad postgénero, un proyecto que, según el postgenderismo, podría hacerse posible gracias al progreso tecnológico: “El postgenderismo desafía los límites del relato construccionista social del género y la sexualidad, y propone que la trascendencia del género por medios sociales y políticos se complemente y culmine por vía tecnológica”⁸²⁵ —añaden Dvorsky y Hughes.

Inspirándose en estas ideas del posthumanismo y el transhumanismo, así como en algunos otros referentes teóricos, varixs de lxs artistas recopilados para esta investigación

⁸²¹ HALBERSTAM, Jack & LIVINGSTONE, Ira, *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 8.

⁸²² HALBERSTAM & LIVINGSTONE, 1995, *op. cit.*, p. 10.

⁸²³ HALBERSTAM & LIVINGSTONE, 1995, *op. cit.*, p. 14.

⁸²⁴ DVORSKY, George & HUGHES, James, “Postgenderism: Beyond the Gender Binary”, *IEET (Institute for Ethics and Emerging Technologies) Monograph Series*, 2008. Disponible en: <https://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf>

⁸²⁵ *Ibidem*.

y especialmente Michael Dudeck, en cuya obra me centraré a continuación, nos trasladan a un universo poblado de identidades que se apartan claramente de lo que se considera normal, natural, correcto o lícito. Si bien beben sin duda también de la teoría *queer*, van más lejos que ésta en el cuestionamiento de los dualismos en los que se funda la tradición de la modernidad. En palabras de Antonio Martínez Tortosa, “[su performatividad] no implica únicamente la imposibilidad de discernimiento entre lo femenino y lo masculino, sino entre lo humano y lo no humano, entre lo orgánico y lo inorgánico. El *queer* [que estxs plantean] es, en definitiva, un monstruo”⁸²⁶. Lo que para la cisheteronorma es una distopía aberrante, para estxs artistas es un camino para imaginar múltiples futuros utópicos. En sus trabajos, muestran cómo el *drag* puede ponerse al servicio de una deconstrucción radical de los modelos identitarios y de la dominación cisheteropatriarcal a través de tres estrategias o devenires interrelacionados entre sí y que lo desbordan: lo animal, lo ciborg y lo monstruoso.

¿Por qué utilizo el término devenir? La filósofa ítalo-norteamericana Paola Marrati-Guénoun lo define de la siguiente manera: “[El devenir] es un proceso, pero un proceso que no se engendra más que a sí mismo; el devenir es un tránsito, pero un tránsito en estado puro, que encuentra su plenitud en sí mismo, en lo que hace o deja pase, sea cual sea el estado de partida o de llegada”⁸²⁷. Podría decirse, así, que el devenir es una plétora del aquí y el ahora, una suspensión dentro del proceso que todo lo inunda, un desbordamiento psíquico, espacial, temporal y material que muestra la identidad en su sentido más pleno y cuya fecha de caducidad se vence en un (infra)leve⁸²⁸ pestañeo. Es un devenir posthumano que “*queeriza*”, desterritorializa y re-territorializa en un penduleo sin fin. El primero de los devenires, el de la cuestión de lo animal, ha sido abordado por múltiples autores, entre los que podríamos destacar a los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. En su conocido libro *Mil Mesetas* (1972), proponen el devenir animal como una estrategia, no solo para descentralizar y desterritorializar el sujeto de la modernidad, representado por el hombre blanco, cisheterosexual, de clase media, occidental, capaz, neurotípico..., sino también para problematizar el antropocentrismo y el especismo intrínsecos a la tradición ilustrada. Sin embargo, no hay que entender este devenir animal como una especie de retorno al origen, como apuntan Deleuze y Guattari: “el animal no

⁸²⁶ MARTÍNEZ TORTOSA, Antonio, “El activismo *queer* como un nuevo cinismo. Una introducción”, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 11, 2012, p. 18.

⁸²⁷ MARRATI-GUÉNOUN, Paola, “L’animal qui sait fuir. Deleuze: politique du devenir, ontologie de l’immanence” en MALLET, Marie-Louise, *L’Animal autobiographique*, París, Galilée, 1999, p. 203.

⁸²⁸ El concepto de infraleve (lo apenas perceptible, lo que es más leve que lo leve) puede consultarse en DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989.

naturaliza, sino que politiza; el animal no remite a un universo pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa, y poniendo el sexo, la reproducción, el cuerpo genérico y la definición misma de «especie» en el centro de la imaginación de lo político»⁸²⁹.

Así, el devenir animal cuestiona y disloca políticamente el concepto de Hombre⁸³⁰; cuestiona y disloca políticamente al sujeto de la Modernidad, lo humano y su integridad, proponiendo nuevos imaginarios y nuevas formas de comunidad. En este sentido, el devenir animal no radica en buscar lo que une a animales humanos y no humanos, sino llevarnos a un desbordamiento de estas categorías. Según los autores, “los devenires animales son fundamentalmente de otra potencia, puesto que su realidad no radica en el animal que se imitaría o al que se correspondería, sino en sí mismos, en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir, un entorno, una indiscernibilidad, que extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación: «la Bestia»”⁸³¹. El devenir animal o bestia, o su intersección, fractura lo normativo permitiendo, mediante la generación de nuevas narrativas, abrirnos a un mundo identitario múltiple, generando imaginarios y representaciones que exceden lo animal y lo humano.

Además de las aportaciones de Deleuze y Guattari, es interesante recordar, en el contexto de este capítulo, la tradición del totemismo, la dimensión espiritual asociada a lo animal presente en ciertas culturas no occidentales o pre-coloniales. El totemismo es definido antropológicamente como un complejo sistema de creencias en relación a la naturaleza en la que se generan un conjunto de símbolos o prácticas entre un individuo o grupo social y un animal, una planta o, incluso, un objeto. Estas culturas “primitivas” no es que estén planteando, sino que están viviendo esa suspensión jerárquica de origen aristotélico en la que el Hombre se encuentra en la cima, y que como veíamos, era cuestionada por los autores anteriores. Basándose en los testimonios orales recogidos para sus investigaciones, varios antropólogos atestiguan que el hombre primitivo tenía una relación muy especial con los animales y otros seres del mundo natural y que, mediante prácticas rituales o ingesta de enteógenos, recordaban o experimentaban la vida de un

⁸²⁹ GIORGI, Gabriel, “La lección animal: pedagogías queer”, *Boletín n. 17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 2013, pp. 4-5. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/347087759/Gabriel-Giorgi-Pedagogias-Queer>

⁸³⁰ Tanto la idea de ser humano como la del universal del hombre devenida de la Ilustración.

⁸³¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Kafka por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990, p. 280.

animal o una planta, que previamente a su encarnación actual habrían sido. De ahí surgen, por ejemplo, ciertos tabúes religiosos como que el hecho de ingerir la carne de su animal totémico era equivalente a comer a un ser de su misma especie. Andrés Gutiérrez Usillos ha relacionado esa concepción espiritual de lo animal con la deconstrucción de los dualismos: “los espíritus de los ancestros de los linajes dogon de Mali (África), conocidos como *Nommo*. Estos espíritus manifiestan una ambigüedad que se expande a otros ámbitos de lo liminal, de manera que algunos son considerados también «anfíbios», es decir transitan entre la tierra y el agua, para reforzar aún más el mencionado concepto de desdoblamiento o dominio entre dos mundos (tierra-agua, masculino-femenino, humano-divino)”⁸³².

Junto al devenir animal, lo ciborg y lo monstruoso han contribuido también a esa descentralización de lo humano. Además de Haraway, a la que ya hicimos alusión en las páginas anteriores, muchos otros autores han insistido, en los últimos años, en el potencial del ciborg como forma de resistencia a las categorías como un sujeto que se ha exiliado de la restrictiva categorización dominante. Dice Heather Walton: “Su presencia ubicua se siente cuando se quiebran los límites que separan lo humano de la máquina y se transgreden las convenciones de la «higiene ontológica»”⁸³³. Pues “los ciborgs, [son] seres que no saben lo que son, seres a los que no les dejan saber lo que son porque son interpretados por categorías dominantes, hechas de dicotomías que tienen en sí la semilla de la dominación y la exclusión”⁸³⁴. De tal manera que “el cyborg [...] abre la posibilidad de hacer nuevas preguntas sobre la subjetividad y desarticula las categorías esenciales de organización”⁸³⁵. El ciborg ha sido relacionado a veces con la categoría de lo monstruoso, aunque ésta es mucho más antigua. Como apunta José Miguel García Cortés, “la dualidad bondad/maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien/mal, es una fuente de inspiración clásica que, también, adquiere otras dicotomías como vida/muerte, instinto/razón, orden/desorden, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia o humano/mecánico. Lo monstruoso perturba (desde la transgresión a la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión”⁸³⁶. Jack Halberstam, por su parte, afirma que “el monstruo siempre representa la perturbación de

⁸³² GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, “Dualidad sexual. De dioses a monstruos” en *TRANS* Diversidad de identidades y roles de género*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 259.

⁸³³ WALTON, Heather, “The Gender of the Cyborg”, *Theology & Sexuality*, vol. 10, n. 2, p. 34.

⁸³⁴ BRONCANO, Fernando, *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Herder, 2009, p. 15.

⁸³⁵ JONES, Angela, “Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness”, *InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer*, n. 4, 2009, p. 12.

⁸³⁶ GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 18.

categorías, la destrucción de los límites y la presencia de impurezas, por lo que necesitamos monstruos y necesitamos reconocer y celebrar nuestra propia monstruosidad”⁸³⁷.

3.1.2. “The Religion Virus”: el caso de Michael Dudeck

Dudeck es un creador transdisciplinar e ingeniero cultural cuyo trabajo abarca múltiples medios y formas: el *performance art*, el video/film, el dibujo, la escultura, proyectos web, publicaciones, diferentes formas textuales e instalación. Dudeck usa el término artista, como él mismo apunta, “para describir este collage multidimensional y plural de cosas que realizo y construyo en el mundo”⁸³⁸. También relaciona el concepto del artista con el del chamán: “Los chamanes realmente hacían múltiples tareas y cuando veo mi papel como artista, también [observo que] involucra muchas cosas”⁸³⁹. Aunque quizás el término de “Witchdoctor” sea el más acertado a la hora de definirlo. No solo porque es el que el propio Dudeck utiliza con mayor frecuencia, sino porque reviste una carga político-conceptual mestiza que bien define su trabajo: “Me refiero a mí mismo como «witchdoctor»: una descripción antropológica colonial en sí misma, pero me he apropiado de su forma porque combina «bruja» (una practicante no autorizada, a menudo mujer o *queer* de prácticas paganas precristianas⁸⁴⁰) y doctor: una figura institucional originalmente autorizada por la Iglesia, pero que ahora, en la cultura secular, se entiende como una autoridad de conocimiento conferida por las instituciones de gobierno (tradicionalmente, un terreno exclusivamente masculino y blanco)”⁸⁴¹.

De ascendencia “vikinga”⁸⁴² y nacido en 1984 en Dauphin, un pueblo a tres horas de Winnipeg (la capital y la ciudad más poblada de la provincia canadiense de Manitoba), Dudeck fue adoptado por una familia judía al poco tiempo de nacer. Asistió a la escuela judía sionista donde, según recuerda, “aprendía hebreo la mitad del día desde el jardín de infancia hasta el sexto grado”⁸⁴³. A los trece años, como todo niño judío varón, realizó el rito de paso del Bar Mitzvah para convertirse en un “hombre”. En ese entorno, desde muy

⁸³⁷ HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 27.

⁸³⁸ INTERVIEW WITH... “Interview with Michael Dudeck”, *Oxford School of Poetry*, 2019. Disponible en: <https://www.oxfordschoolofpoetry.com/post/interview-with-michael-dudeck-by-kirsten-norrie>

⁸³⁹ ENRIGHT, Robert, “Interview between Robert Enright and Michael Dudeck”, 2013. Disponible en: <http://www.michaeldudeck.com/text/>

⁸⁴⁰ Tal y como lo refieren Arthur Evans y Silvia Federici.

⁸⁴¹ Entrevista realizada en 2018. Anexos, pp. 384-390.

⁸⁴² Remitiendo a las palabras del propio artista.

⁸⁴³ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

temprana edad, el artista notó que aquel corpus de creencias no se relacionaba con su propia espiritualidad y su propia comprensión del cosmos: “era un pagano, con profundos y antiguos anhelos imbuidos en una tradición basada en la tierra”⁸⁴⁴. Y añade: “No creía en el judaísmo y leer la Torá era insufrible. [...] Nunca me sentí cómodo en la Sinagoga”⁸⁴⁵.

De hecho, lo que le siguió a su Bar Mitzvah fue un tiempo de rebelión. Se hizo *queer/hippy/punk*⁸⁴⁶ y salió del armario, o por lo menos de la heterosexualidad, pues tal como recuerda el artista “salía casi exclusivamente con lesbianas. Creo que pensé que yo era lesbiana. Una lesbiana atrapada en el cuerpo de un hombre gay”⁸⁴⁷. Poco tiempo después, a la edad de 15 años, asistió por primera vez a una cabaña de sudación⁸⁴⁸ de los Anishinaabe⁸⁴⁹, el pueblo indígena de su región, donde conoció al anciano Gary Raven quien le enseñó mucho sobre la espiritualidad animista. El contacto con el anciano aborigen Raven supuso, para Dudeck, un punto de inflexión que le permitió establecer una suerte de comunión entre el *queerness* y lo espiritual: el chamán le dijo que por ser marica era santo y curandero y que su “queeridad” era sagrada. En palabras del “Witchdoctor”, “ese fue un momento decisivo para mí abriéndose el portal a lo que ahora hago: que es crear una religión *queer* y pagana, accesible a los *queers* que han sido excluidos de ella”⁸⁵⁰.

Cuando cumplió 18 años viajó solo a Nevada al festival Burning Man⁸⁵¹. Según cuenta, “fue una significativa apertura espiritual para mí y me permitió ver la fusión del

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ La identificación con el punk también lo observamos en Dirtystein y en Zertuche pero, en este último, acabando por tomar tintes góticos.

⁸⁴⁷ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁴⁸ También conocida como ceremonia de purificación, casa de sudar, cabaña de medicina, casa de medicina, o simplemente sudor, es una clase de sauna ceremonial que se presenta como un evento importante en algunas de las Naciones Originarias de Canadá o en los Pueblos nativos de los Estados Unidos.

⁸⁴⁹ Los anishinaabe, o mejor dicho anishinaabeg o anishinabek (que es la forma de la palabra en plural) es una manera de autodescribirse frecuentemente usada por las gentes que pertenecen a las tribus amerindias de odawa, ojibwe, y los pueblos algonquinos de Norte América que comparten unos idiomas algonquinos que están estrechamente relacionados entre sí. Hay muchos nombres con los que se conoce a los anishinaabe, siendo los más comunes el de ojibwe (Ojibwa, Ojibway) y el de chippewa. Como muchas sociedades nativas, los anishinaabe están organizados tradicionalmente por clanes, o *dodaims*, de los cuales se deriva el término inglés *totem*. La cosmología de los Anishinaabe muestra un universo en capas o realidades llenas de agentes “distintos a los humanos”. Estas capas las componen principalmente el reino submarino, la tierra y el cielo.

⁸⁵⁰ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁵¹ Surgido en 1986, “Burning Man” es un evento de siete días de duración en la ciudad temporal de Black Rock (que toma el nombre del desierto en el que se sitúa) y destaca entre otras cosas por la cantidad de becas que ofrece para que cada año participen cientos de artistas. Sigue el espíritu de los hippies y la contracultura de los sesenta, respetando el medioambiente y promoviendo la desmercantilización y la idea de comunidad. Como suceso significativo cabe destacar la quema de una figura humana y de un templo (ambos de madera) con lo que se busca un tipo de conexión o renovación espiritual.

arte y la espiritualidad de una manera sumamente orgánica. [Por aquel entonces] también empecé a trabajar para una organización ambientalista dirigida por brujas, y fue entonces cuando me convertí en una [...] [de ellas]. Me incorporé a la Escuela de Arte directamente después de viajar a Burning Man, y Burning Man tuvo una gran influencia en mi decisión de empezar a explorar la idea del artista como chamán”⁸⁵². Si el contacto con Raven le permitió poner en conjunción espiritualidad y queeridad, su paso por Burning Man le enseñó a relacionar la espiritualidad y el arte. En 2003, entró a estudiar Bellas Artes en la University of Manitoba School of Art, graduándose con la especialidad de video y dibujo en la temática de religión. De esos años, destaca la figura de su profesora Sharon Alward, quién en su trabajo explora y cuestiona la religión desde una perspectiva postmoderno-feminista.



Michael Dudeck, *Fish Scroll (Yaldaboath)*, 2018.

En 2007, un año antes de acabar la carrera, conoció durante una conferencia al artista AA. Bronson, que se convirtió en una importante influencia para él: “Cuando nos conocimos conectamos a través del chamanismo y le dije que no había conocido a otros artistas espirituales *queer* en el mundo del arte y que ambos compartíamos un interés en el chamanismo y la mitología. Me invitó a participar en la «AA. Bronson’s School for young Shamans», y asistí. Así es como empezó todo. Era el artista más pequeño en el show de jóvenes chamanes, ¡[Ya que] todavía estaba haciendo mi licenciatura!”⁸⁵³. “AA. Bronson’s School for young shamans” fue el conjunto de una exposición itinerante, una

⁸⁵² Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁵³ *Ibidem*.

agrupación-taller informal y una publicación (*Queer Spirits* de 2011). En cuanto a su formato de workshop, Dudeck explica: “Nunca fue un taller oficial, aunque en un momento dado tenía la intención de hacerse una residencia de seis semanas en el Banff Arts Center llamada «AA Bronson’s School for Young Shamans», pero este decidió cancelarla debido a la censura y a la forma en que estaban tratando la sexualidad como parte de su programación. La exposición –en John Connelly Presents– contó con nueve jóvenes artistas chamanes en una sala, y [el trabajo de] AA [se presentó] en otra [...]. Lo convirtió en una especie de virus mediático – AA es mentor de muchos artistas jóvenes de brujería *queer* y por eso lo llama su escuela”⁸⁵⁴.

Junto a la influencia de Bronson, con el que ha colaborado en seis proyectos⁸⁵⁵, otro hito importante en la trayectoria de Dudeck fue la publicación del libro *Religion* en 2012. En esta publicación, a la que luego se han sumado los libros *The Polar Myths* (2014) y *Temple of Artifice* (2019), Dudeck expone los elementos fundamentales de su mitología personal, a la que da el nombre de “The Virus Religion”⁸⁵⁶ y que se desarrolla en algún lugar o realidad de lo que el artista denomina “Ancient Future”. Ésta se inspira en gran medida en el Jediismo (de La Guerra de las Galaxias), la Religión Tolkien (de El Señor de los Anillos), el Matrixismo (de la Matrix) y otras cosmovisiones fantásticas del siglo XX (en las que reconoce la influencia de los escritos de HP Lovecraft). Si bien *Religion* fue el primer tomo publicado de los tres, se corresponde en términos cronológicos a la segunda fase de la mitología legendaria imaginada por el artista. En la introducción al volumen, Dudeck explica que el origen de esta civilización imaginaria se sitúa en unas regiones árticas⁸⁵⁷ y presenta la figura del “Witchdoctor”, a la que ya nos referimos antes. Además, muestra el alfabeto propio de la civilización, perteneciente a la lengua “Insecto”,

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ En 2008 presentó la performance *Fish Dance II for Joshua from Moses* como parte de la “AA Bronson’s School for Young Shamans” en John Connelly Presents de New York (aparte de la acción Dudeck también expuso una serie de dibujos de mandalas anales). Un año después participó en “Invocation of the Queer Spirits (secret performance)” en la galería Plug In ICA/Winnipeg junto Noam Gonick y Peter Hobbs. En 2013 en consonancia con la primera de sus acciones en relación a Bronson performó *Fish Religion* dentro de la exposición “Triskaidekophobia” que este último comisarió junto a Bradford Kessler, en el Parade Ground, Nueva York. Al año siguiente se incluiría su acción *Fish M/Other Remix* en The Temptation of AA Bronson en Witte de With, Rotterdam. En 2015 *Fish M/Other Ape Witch* en AA Bronson’s Sacre du Printemps que se realizó en Grazer Kunstverein de Graz en Austria y, finalmente, cabe señalar *Fish Scroll (Yaldaboath)* en Pausa: AA Bronson’s Garten der Luste en KW, ICA, Berlín, Alemania.

⁸⁵⁶ Lo primero que puede venirnos a la mente es el libro del Craig A. James *The Religion Virus: Why we believe in God* de 2013. Más allá de esta alusión explícita, es posible que Dudeck esté haciendo referencia a la humanidad como virus tal y como se presenta en la saga de películas *Matrix* de las hermanas Wachowski, y, asimismo, al lenguaje como virus (El lenguaje es un virus proveniente de otro planeta) pertenece al escritor norteamericano William Burroughs que a su vez tiene resonancias lovecraftianas.

⁸⁵⁷ Aunque el planeta en que se desarrolla la historia no es la Tierra, si que se inspiró en las regiones árticas terrestres a las que viajaría para hacer el trabajo de campo.

que apareció gracias al profeta conocido como “El portador del lenguaje” y que dio lugar a importantes cismas, guerras y divisiones en la civilización.

El primer capítulo del libro, titulado “Orígenes”, plantea la génesis de este prístino lugar originario, una tierra sagrada a la que denomina Hyperborea:

Hyperborea es un vasto territorio del Ártico donde se dice que se originó la vida tal como la conocemos. En la *Amygdala* está escrito que nuestros antepasados (animales y homínidos) nunca tuvieron vello corporal, lo que nos lleva a teorizar que, a pesar del frío, en realidad fue bastante templado. Las antiguas mitologías se refieren al pelo y la piel como síntomas del pensamiento binario. Antes del dualismo, el frío y el calor eran inimaginables. Desde aquí, nuestros antepasados emergieron y migraron cada vez más al sur hacia ambientes más complejos, hacia bosques, desiertos y regiones montañosas desprovistas de nieve. Hyperborea sigue siendo la tierra santa, y todavía está poblada por las más devotas sectas religiosas de múltiples y a menudo antagónicas creencias. Es el hogar de altares, reliquias, templos y catacumbas que contienen los objetos y las escrituras más sagrados de nuestro legado religioso. Es aquí donde comienza este capítulo de nuestra larga, vasta y constantemente cambiante historia⁸⁵⁸.



Michael Dudeck, *Esed & Ura*, 2012.

Esed y Ura –dos seres cierviformes hermafroditas que forman parte de la triada de dioses de The Virus Religion– llegaron a Hyperborea hace miles de años, pero no recuerdan de dónde vinieron. Es a ellxs a quienes se les adjudica la creación de la vida homínida, tras haber ser inseminados por un miembro de una raza de deidades-babuino del espacio exterior. Asimismo, representan dos principios o realidades fundamentales de esta religión. Esed es el más joven de los dos y se caracteriza por la expansividad, la emoción, la intuición y creación y destrucción. Sus representaciones iconográficas lo muestran portando un gran dinamismo y una excesiva multiplicidad. Por su parte Ura –cuya antigüedad es mayor que la de Esed– se caracteriza por la restricción, el orden, el

⁸⁵⁸ DUDECK, Michael, *Religion*, Canadá, 2012, p. 12.

gobierno y la ley. Sus representaciones, a diferencia de su acompañante, son mucho más simples.



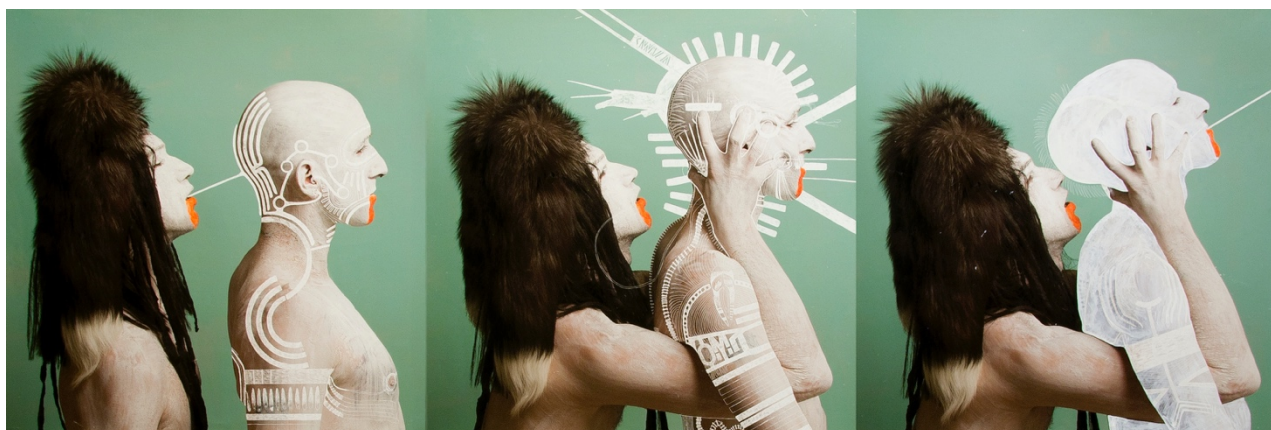
Michael Dudeck, *Qedishtu*, 2012.

Lxs diosxs menores de lxs Qedishtu, también hermafroditas y conocidxs como el “sacerdocio del santo desorden”, habitaban esa realidad mucho antes de que Ura y Esed llegasen. “[Estxs] son impredecibles, y son conocidxs por su extrema violencia, canibalismo y destrucción, por un lado, así como por una vasta generosidad, el intercambio de conocimientos, y la entrega de regalos y herramientas mágicas por otro. Se caracterizan por sus dos largos y extensos falos serpenteantes llamados ITHI (baculum), que se dice que contienen un segundo cerebro en sus puntas”⁸⁵⁹. De ellxs proviene Eret, quien junto a Esed y Ura configura la trinidad principal del panteón de la mitología dudeckiana. Después de vagar durante miles de años, las deidades ciérvicas se toparon con Eret quien lxs dejó en cinta engendrando en primer lugar a El Primogénito y en segundo a Kaseesh, que representan la compleja simbiosis que ha sido la base de vida homínida en el planeta. El Primogénito también conocido como Mistagogo Abaris, es el primer hijx de Esed y Eret y, a su vez, es el padre de los Baculi que es con el nombre con el que son conocidos sus 13 hijxs y sus descendientes. Según Dudeck, la más grande de todas las cargas que El Primogénito tuvo que soportar fue el desafío de la inmortalidad. Al profeta llamado El Kaseesh, al que se le atribuye la introducción del lenguaje, se le dio la tarea de nacer y morir repetidamente cada vez que fuera necesario transmitir visiones. Los deberes de El Primogénito implicaban vigilar a las especies homínidas a

⁸⁵⁹ DUDECK, 2012, *op. cit.*, p. 18.

medida que evolucionaban, así como llevar al Kaseesh dentro y fuera del Mundo de los Opuestos. El Primogénito también debía instruir y aconsejar a los homínidos y a El Kaseesh en todos los asuntos, y mantuvo este papel hasta el surgimiento de El Sahid y La Colmena Polimastiana, momento en el que El Primogénito se escondió.

Como ya señalamos fue Kaseesh fue quien introdujo el lenguaje escrito (Insecto). Hecho que se produjo al final de la Era de los Ciervos y en el comienzo de la Era de las Hormigas. Anteriormente, sus antepasados utilizaban la “palabra de la garganta”, un método en el que las imágenes y la información se transmitían a través de frecuencias de sonido que se “cantaban” entre una o más personas. La aparición del lenguaje escrito fue comprendida por muchos como una revelación y por otros como una blasfemia: “Considerado un sacrilegio en sus inicios, pero utilizado por la misma ortodoxia, el lenguaje de los insectos inauguró una de las guerras más devastadoras y duraderas que nuestra especie haya conocido. El Kaseesh vivió más de seiscientos años y en un momento decisivo se entregó en manos de la Colmena Polimastiana que lo consagró como hereje y lo sacrificó ante una multitud de sacerdotes, poniendo fin a su reinado e introduciendo una nueva época de dominio imperial”⁸⁶⁰.



Michael Dudeck, *Triptico del Ritual de la Cathexis: "Initiation", "Consecration" & "Transcendence"*, 2011.

En el capítulo segundo de *Religion* (“Efígies”), Dudeck narra la “Cathexis”. Compuesto de tres fases, la “iniciación”, la “consagración” y la “trascendencia”, se trata de uno de los ritos más significativos de este mundo mítico. La ceremonia se realiza entre dos participantes en la que uno cumple el rol del Idras y el otro el de Idri. El primero, como mentor de mayor experiencia, transferirá las memorias y el conocimiento al segundo, más joven. “Todos los individuos dentro de la sociedad Baculi experimentan al menos una relación Idrei, y algunas duran toda su vida. A diferencia de la pederastia, la

⁸⁶⁰ DUDECK, 2012, *op. cit.*, p. 22.

práctica involucra la enseñanza, el entrenamiento, el compañerismo, la intimidad, y la sexualidad. El ritual de la Catexis se promulga anualmente durante los ritos de fertilidad en el mes de Ayir ante una congregación”⁸⁶¹.

El tercer capítulo, “Rituales”, recoge cuatro performances de Dudeck que hacen referencia a diferentes sucesos o eventos significativos de su cosmovisión. La primera de ellas, *Parthenogenesis*, habla de la inseminación y el engendramiento hermafrodita, el nacimiento de uno mismo por uno mismo que, para Dudeck, es un símbolo de la independencia creativa y espiritual. La segunda, *Catexis* (representación performática de la ceremonia presente en el capítulo dos de *Religion* que acabamos de exponer), hace referencia al sexo como transferencia, a la sexualidad como un ritual de conocimiento, como una forma de compartir y descargar información psíquica. La tercera acción, *Amygdala*, gira en torno al papel del trauma en la formación del carácter y en el desarrollo de la religión, la herida y lo mesiánico (obra que será analizada de forma pormenorizada junto a *The Messiah Complex 5.0*, como cierre al abordaje de este caso de estudio). La última performance, *Wombtomb*, habla de aquello que sigue a la revolución: la búsqueda de protección de lo sagrado, la construcción de muros para salvaguardar lo sacrosanto. Finalmente, el cuarto y último capítulo del libro, “Exegesis”, describe una ceremonia religiosa en la que se recitan fragmentos de las siete escrituras fundamentales de la cosmovisión dudeckiana: *El Libro del Vacío*, *El Libro del Ciervo*, *El Libro de los Insectos*, *El Libro de los Números*, *El Libro de los Buitres*, *El Libro de las Leyes* y *El Libro de las Profecías de Qedishtu*.

Otro elemento muy importante en la trayectoria de Dudeck fue su participación en una convocatoria ofertada en el MoMA como satélite de la exposición del 2010 “Marina Abramović: The Artist is Present”. El proyecto finalmente no llegó a realizarse, pero le dio la oportunidad a Dudeck de entablar relación con la artista serbia. El denominó esos dos meses de aprendizaje como “Shaman-in-Residence” ya que es la manera en que Marina se refería a él, como chamán. Sobre esta experiencia declara:

Creo que Marina fue muy relevante para mí como entrenadora en el mundo del arte. [...] [Y] como dices ella fue muy importante para la performance y la espiritualidad, y en ese sentido ella es y ha sido excepcionalmente importante para mí [...] Una de las grandes cosas que me enseñó fue a «Hacer Objetos» particularmente y a imbuirlos de energía espiritual como, por ejemplo, cargar objetos artísticos que, en cierto sentido, performarían [por sí mismos] una vez cargados ritualmente. También me enseñó mucho sobre la performance duracional... cómo rendirse ante el trabajo, cómo cuidar tu cuerpo cuando haces una actuación, cómo proteger tu alma mientras haces un trabajo de performance

⁸⁶¹ DUDECK, 2012, *op. cit.*, p. 26.

intenso y desafiante... me instruyó sobre la responsabilidad espiritual que asumimos como artistas/chamanes. Asimismo, me inculcó cómo liberar la energía que obtienes en la performance y cómo, si no la liberas adecuadamente, puedes enfermarte. [En definitiva,] su entrenamiento fue muy importante⁸⁶².

Otra experiencia relevante en la formación de Dudeck fue el primer viaje a Europa que realizó, en 2013, gracias a una beca Brucebo Foundation European. Según el artista, concibió este viaje como “una peregrinación museológica”⁸⁶³ y explica: “Recientemente había organizado mi proyecto conceptual The Museum of Artificial Histories –un museo ficticio para albergar los artefactos y reliquias de mi religión de ficción– y me sometí a este viaje para explorar cómo las instituciones del conocimiento construyen los hechos y producen nuestro actual mito de origen occidental dominante –la Evolución– a través de la presentación de artefactos e iconos, y qué tipo de elecciones se llevan a cabo para ofrecer información al público sobre las trayectorias históricas altamente complejas”⁸⁶⁴. Como reconoce el propio artista, el viaje fue clave para él:

Europa me hipnotizó. Me hizo querer mudarme aquí (y lo hice). Viniendo del «Nuevo Mundo», y de Nueva York en particular, me fascinó tanto la manera en que el arte se integró directamente en la vida cultural, a diferencia de lo que sucede en Canadá y en Estados Unidos, donde no es más que un pequeño nicho en un público más vasto, en gran medida indiferente al arte y a la cultura. En Nueva York, para sobrevivir como artista, uno tenía que convertirse en una especie de producto: de ahí mi marca como Witchdoctor y la creación de mi eslogan «Estoy inventando una religión como Arte». Esto fue realmente útil, pero aborrezco el capitalismo y el mercado del arte era enfermizo. Estando en Europa, estuve expuesto a un diálogo mucho más complejo –para mí fue mucho más rico– y más interesante. La investigación artística también estaba mucho más establecida aquí en Europa y mi contacto con ella confirmó las decisiones que tomé de combinar mi investigación, teoría y práctica artística en una sola cosa⁸⁶⁵.

En 2014, tras esta significativa experiencia, decidió trasladarse a Montreal a estudiar un máster *Individualized Program*, en la Concordia University. Su trabajo de fin de máster, a caballo entre la teoría y la práctica, llevaba por título *The Genesis Complex: Queering the Myths of Human Sexuality* y analizaba el mito de Adán, Eva y la Serpiente como una de las principales formas de regulación del comportamiento y la constitución de los individuos en el régimen cisheteropatriarcal. La finalización de la escritura de su tesis de máster coincidió con la primera mitad de la residencia que realizó ese mismo año en la “Union Theological Seminary” del Institute for Art, Religion and Social Justice en

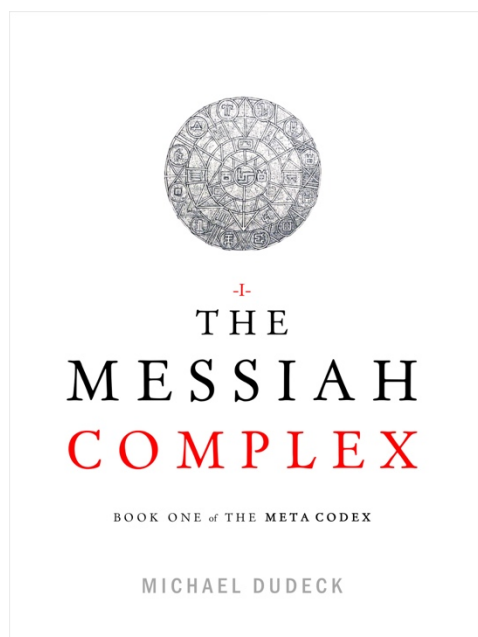
⁸⁶² Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ *Ibidem*.

Union Theological Seminary de New York. La estancia se desarrolló en dos fases: la primera⁸⁶⁶ consistió en dos cursos dirigidos por la Dra. Brigitte Kahl (“Introducción al Nuevo Testamento” y “Lectura de Fuentes e Imágenes de la Antigüedad”) y en la construcción de una mitología *queer* primate-mesiánica, que es, por cierto, de la que en gran medida bebe toda su práctica. Allí elaboró también el primer esbozo de una trilogía de manuscritos iluminados compuestos de tres partes (*The Messiah Complex*, *The Meta Codex* y *The Religion Virus*⁸⁶⁷), que inicialmente llamó “The Religion of Species” y que con el tiempo acabaría por denominar “The Religion Virus”.



Michael Dudeck, *The Messiah Complex*, Libro I del *Meta Codex*, 2015.



Michael Dudeck, Página de *The Book of Io* perteneciente a *The Messiah Complex*, 2017.

La primera parte de la residencia concluyó con la presentación de una conferencia-sermón-performance en la capilla neogótica James Memorial a la que denominó “PUNC ARKÆOLOGY: Queering Cartographies?”. Fue una presentación que hibridaba lo académico y la performance ritual, en la que invitaba a los asistentes a repensar cómo se definen los objetos: “para profundizar en lo que esperamos y deseamos de los objetos en nuestras vidas, y crear obras de arte que hagan reflexionar a los espectadores sobre las cosas que se materializan y las que no lo hacen”⁸⁶⁸. El objeto en torno al que giró la presentación fue un mapa de Palestina y, junto a la colaboración de varios seminaristas,

⁸⁶⁶ Durante esta primera fase, realizó de forma paralela la exposición *Queering Genesis through Punc Arkæology* en el ya extinto FREEMAN SPACE curada por Isabella Bruno.

⁸⁶⁷ La trilogía original de manuscritos iluminados se convirtió en realidad en ocho libros, y ninguno de los cuales ha sido completado. De hecho, tal y como me comentó el artista están siendo trabajados actualmente y piensa que puede que le lleve toda la vida acabarlos.

⁸⁶⁸ LARKIN, Daniel, “Queering Cartography and Theology”, *Hyperallergic*, 2014. Disponible en: <https://hyperallergic.com/120069/queering-cartography-and-theology/>

se realizó un diálogo que pretendía indagar en torno a cuestiones del imperio y el territorio y su carácter simbólico como cuna del cristianismo. Como apunta Daniel Larkin –con connotaciones platónicas– en la presentación se empezaron a superponer sobre el mapa múltiples fotos de objetos: “Cada objeto tenía una sombra. La sombra era una presencia literal y visual a lo largo de esta representación en la iglesia neogótica. Pero la sombra era una metáfora de varias capas en la actuación de Dudeck. La sombra era una presencia divina, ya que los teólogos cristianos reconocían la energía de la magia (que todavía influye subliminalmente en el catolicismo). La sombra era una presencia sexualizada y generizada ya que una audiencia predominantemente heterosexual y convencionalmente vestida de género sentía la energía *genderfuck* y de deseo *queer* de la performance. Dudeck evocó el significado de una de las citas más esotéricas del Rev. Dr. Martin Luther King: «Todo lo que vemos es una sombra proyectada por lo que no vemos»⁸⁶⁹.

En la segunda fase de la residencia, se dedicó a escribir el segundo libro de su trilogía titulado, como señalaba antes, *The Polar Myths*. Se encerró durante nueve días en la oscuridad y el silencio de una celda monástica en una experiencia de dolor y revelación de claras connotaciones católicas. Este segundo libro narraba la que sería la tercera fase de su cosmogonía mítica y fue difundido por diferentes galerías, museos y universidades en su formato fetiche de sermón-conferencia performática. La segunda parte de la residencia tocó a su fin con una comida ritual de cuatro platos en la que presentó el esqueleto de la mitología elaborada durante la primera, junto con las presentaciones de la Dra. Brigitte Kahl y la artista de performance Sharon Alward.

Actualmente, Dudeck está realizando un doctorado basado en la práctica en la Universidad de Edimburgo, Edinburgh College of Art, en el que explora religiones ficticias junto a creencias *millennials* en la era de la información. “El argumento es que los *millennials*, en la era de la información, son consumidores espirituales que compran sistemas de creencias en el mercado de la religión. La era de la información ha producido un nuevo tipo de religiosidad, que se basa en el consumismo, donde los *millennials* que no confían en las religiones dominantes buscan experiencias espirituales a partir de narraciones ficticias (principalmente de Fantasía y ciencia ficción). Mi doctorado examina la idea de que para que la mayoría de los *millennials* seculares de Occidente experimenten con la religión o las creencias, requieren que la narrativa religiosa se reivindique como ficción antes de que pueda ser imbuida con un significado religioso

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

personal”⁸⁷⁰. Cuando termine su doctorado, planea continuar con su exploración y creación de una religión inventada para el mundo on-line, así como hacer un postdoctorado íntegramente basado en la práctica experimental.

Después de haber hecho un repaso de la trayectoria del artista canadiense, me gustaría explicar algunos de los elementos centrales de su trabajo, en particular su interés por la “queeridad”, la espiritualidad y el *performance art*. Estas tres dimensiones tienen mucha relación, en el universo de Dudeck, con las nociones de lo animal, lo ciborg y lo monstruoso –previamente abordadas– tal y como las ha entendido el posthumanismo y el transhumanismo. Además, intentaré mostrar cómo todos estos aspectos tienen mucho que ver con esa segunda prefiguración del Rebis a la que me refería anteriormente y que, en mi opinión, atraviesa toda la obra de Dudeck. Finalmente, me centraré en el análisis de dos de sus creaciones más relevantes: *Amygdala*, de 2011, y *The Messiah Complex 5.0*, de 2015.

El conjunto de la producción artística de Dudeck que según el autor se divide en cuatro corrientes interrelacionadas entre sí: The Religion Virus (una religión ficcional *queer* que aúna elementos espirituales situados entre lo prehistórico y la futurología tecnológica; de la que hemos expuesto algunos de sus fundamentos principales), Punc Arkæology (un sistema de software pedagógico), Crytical Mythopopoesis (meta-mitologías cripto-ficcionales) y The Museum of Artificial Histories (una institución imaginaria que alberga artefactos y sistemas de información alternativos). En lo que respecta a su relación con la “queeridad”, en la obra de Dudeck nos encontramos tanto con referencias a Butler⁸⁷¹ (en particular, las concepciones de performatividad y vulnerabilidad defendidas por la autora estadounidense) como a Esteban Muñoz (con nociones como las de utopía, desidentificación o el rechazo por la “temporalidad heterosexual”), por destacar dos de las más significativas⁸⁷². La mitología “distópica” de Dudeck apunta hacia un polimorfismo de la identidad deseante, genérica y sexual,

⁸⁷⁰ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁷¹ “La performatividad de género es la clave de la obra en si misma. [...] Las conclusiones de Butler sobre la matriz heterosexual informaron mucho de mis consideraciones anteriores de reescribir los mitos de origen heteronormativo (particularmente los contenidos en los textos religiosos) para problematizar las posiciones de género que heredamos del mundo antiguo y proponer lo que sucede cuando esos géneros son re-performativizados y reconfigurados. Últimamente me he estado llamando a mi mismo como M Dudeck en lugar de Michael Dudeck como un experimento para ver qué sucede cuando el género no es inmediatamente entendido o codificado por significantes masculinos, como el nombre. Es interesante que muchos escritores de fantasía hacen esto –las escritoras harán de su primer nombre un inicial para que los hombres lean sus libros. Me fascinan todos los niveles de esta performatividad de género– en el arte mismo, pero también en la manera en que el arte se presenta, todo es género” (Íbidem).

⁸⁷² El artista destaca a Allen Ginsberg como uno de sus primeros referentes en el ámbito de lo textual antes de entrar a servirse de teóricos *queer per se*.

mudable y cambiante: “[por ejemplo,] en mi cosmogonía inventada, los seres alteran su género a partir de la recreación intencional de sus cuerpos, añadiendo y eliminando varios genitales y partes del cuerpo según sea menester”⁸⁷³—arguye. Y añade: “El lenguaje que [...] [he inventado] para mi ficción no utiliza significantes de género, sino que va más allá en el sentido de que no trata a los sujetos como individuos, sino como una multitud de individuos, una especie de panteón de sí mismos, que están en constante movimiento y estados de transformación”⁸⁷⁴.

El compromiso del artista con una concepción de lo *queer* que desborda el ámbito del género, el sexo y el deseo también se concreta en términos narrativos y espaciotemporales. La mitología de Dudeck es una ficción que se sitúa en un “Ancient Future” que rompe con la linealidad-tiempo establecida (la temporalidad heterosexual) y cuestiona la idea de verdad. Esto último se ve enfatizado con la construcción de narrativas, re-narrativas y reinterpretaciones de una cosmovisión fragmentaria que siempre estará inacabada y en constante cambio; el artista recurre al uso intencionado de vacíos, fisuras, contradicciones y paradojas en una búsqueda constante por habitar lo intersticial: “La palabra intersticio es de gran importancia para mí y para mi trabajo. Toda mi obra busca ocupar un espacio intermedio, pero al ocuparlo y marcarlo como un lugar, pierde parcialmente su naturaleza intersticial... [...]. Tan pronto como lo nombramos, parte de su autonomía muere”⁸⁷⁵.

En lo que respecta a la relación de la obra de Dudeck con la espiritualidad y la religión, hay que señalar que, por un lado, el artista parte de un cuestionamiento antitradicionalista, antidogmático y antiinstitucional de las religiones hegemónicas (recordemos aquí su decepción con el judaísmo desde su infancia), aunque también se apropia de ciertos elementos de estas últimas. Por otro lado, apuesta claramente por espiritualidades heterodoxas y sincréticas afines al *New Age* o a la llamada Magia del Caos: “Más o menos diría que mi trabajo es una forma de «Magia del Caos»: básicamente brujería postmoderna, que permite a los practicantes utilizar cualquier metáfora —ficticia o mitológica— hacia la construcción de la forma a partir de la ausencia de forma. En él, me apropio de una variedad de fuentes religiosas y esotéricas, incluyendo iconografías y tropos judeocristianos, varias influencias gnósticas, iconografías paganas (más

⁸⁷³ Entrevista realizada a Michael Dudeck, 2018, *op. cit.*

⁸⁷⁴ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁷⁵ IN DIALOGUE... “In Dialogue – Michael Dudeck and Nu Nu”, *Nunu platform*, 2015. Disponible en: <http://nunuplatform.com/3-in-dialogue-michael-dudeck-and-nu-nu/>

significativamente del mito nórdico) y varios gestos animistas que no son exclusivos de una denominación religiosa o espiritual”⁸⁷⁶.

Es así como surge *The Religion Virus*: un sistema de creencias propio que se cuestiona a sí mismo y cuya configuración es híbrida, mudable y, en cierto modo, fallida como doctrina. Mediante su cosmología, señala la opresión de los sistemas religiosos sobre los seres humanos a través de sus doctrinas dogmáticas y, especialmente, sobre aquellos individuos no normativos que a lo largo de la historia han sido relegados a los márgenes de la vida: “[se trata de ir] encontrando los fantasmas *queer* que los sistemas religiosos represivos han silenciado y [sobre los que han] abusado a lo largo del tiempo”⁸⁷⁷. El trabajo del “Witchdoctor” se convierte en una denuncia y una invocación por los excluidos, pero también en una reivindicación de una espiritualidad que los estos mismos colectivos subalternos contemplan muchas veces con sospecha: “muchos sujetos LGBT[I]+ o *queer* no hemos querido prescindir de nuestra necesidad o llamada a la espiritualidad”⁸⁷⁸. Aunque su mitología se llame Religión Virus, es y no es una religión: “No es una religión, es mi propio sistema de creencias”⁸⁷⁹. En este sentido, el trabajo y el corpus de creencias de Dudeck puede ser leído —como adelantábamos— desde una perspectiva *New Age*⁸⁸⁰, ya que defiende la configuración de una espiritualidad hecha a la medida de cada individuo y alejada de todo dogma y, por tanto, de toda opresión.

La predilección de Dudeck por la performance se explica por las analogías que ésta tiene con el ritual. En su trabajo performático, se dan cita dos aspectos fundamentales del rito: por un lado, el rito como reelaboración del mito, que activa y reactiva de forma constante su cosmovisión ficcional y, por otro, la capacidad catártica y mágica del ritual que pone en marcha una suerte de transformación bidireccional artista-público. “El ritual es una herramienta poderosa en el propio viaje a través de la consciencia: ya que el ritual trabaja para corregir, dirigir, reescribir y re-enmarcar los códigos y condiciones inconscientes”⁸⁸¹ —apunta el artista. Hay que señalar también que Dudeck concibe la performance desde una óptica multidisciplinar. De tal manera que el dispositivo religioso

⁸⁷⁶ Entrevista realizada a Michael Dudeck, 2018, *op. cit.*

⁸⁷⁷ Una de las reivindicaciones de la *New Age* es la autorrealización y la liberación del individuo, algo hacia lo que no puede caminar sin contemplar las sensibilidades de cada cual y dejando al margen cualquier clase de imposición externa que impida el avance particular.

⁸⁷⁸ No encuentro la cita

⁸⁷⁹ ENRIGHT, 2013, *op. cit.*

⁸⁸⁰ De todos los artistas recopilados es el que guarda más analogía con la *New Age*, ya que su sincretismo es notable y, además, contempla cuestiones afines a jerarquías angélicas o a fraternidades galácticas. “He estado estudiando las Tierras Baldías de la UFOlogía como un lugar de revisionismo radical/ la Cosmología de la Era de la información (alienígenas(como)ángeles, diseño inteligente, la canalización de profecías extraterrestres, apocalipsis/nueva Tierra/Nuevo Jersualén)” (INTERVIEW WITH..., 2019, *op. cit.*).

⁸⁸¹ Entrevista realizada a Michael Dudeck, 2018, *op. cit.*

que es *The Virus Religion* no puede explicarse, como toda civilización, sin una multiplicidad de objetos y de vestigios que están íntimamente ligados a una amplia cultura material. Por ello, nos encontramos, dentro de su ficción, con la realización de excavaciones arqueológicas y de exposiciones etnográficas o documentales que muestran desde útiles rituales a manuscritos iluminados minuciosamente realizados.

Finalmente, me gustaría recordar que la obra de Dudeck se enmarca dentro de lo que hemos denominado como la segunda prefiguración del Rebis: una serie de propuestas que escapan de un uso más completo o fragmentario del binarismo de género para ir hacia otro lugar que lo supera; en este caso, hacia una especie de sujetos quiméricos *drag* que se engendran de forma mestiza a través de lo animal, lo ciborg y lo monstruoso. El trabajo del “Witchdoctor” responde, así, a la doble vía soteriológica de la que hablábamos en la introducción: no solo denuncia la violencia del régimen cisheteropatriarcal en el aquí y el ahora, sino que se embarca en una búsqueda constante hacia lo numinoso, hacia una trascendencia que, por supuesto, es post-dualista. Su obra, en mi opinión, plantea una serie de estrategias Rébicas más complejas y menos dualistas que las que defendían lxs artistas que agrupamos bajo la primera prefiguración del Rebis (y que, según vimos, siguen participando, en mayor o menor medida, de algunas de las estrategias más binaristas del *drag*). Por el contrario, el “Witchdoctor” nos propone un imaginario político basado en la hibridación de lo animal, lo ciborg y lo monstruoso que pueden conectarse, como ya señalé, con las corrientes del posthumanismo y el transhumanismo. Escuchemos al propio Dudeck: “Mi mitología tiene lugar dentro de un «futuro antiguo», donde la naturaleza y la tecnología se entrelazan sin cesar. Por eso, hay cosas como «TreeShips», una «nave espacial» flotante que es al mismo tiempo una entidad sensible y viviente. La tecnología es mágica. Los seres *queer* que habitan mi mundo ficticio viven en un paradigma sexual y de género completamente diferente. Uno podría llamarlo posthumanista –o transhumanista– en que la biología es infinitamente maleable. Notarán en las ilustraciones que los genitales y los senos se añaden al cuerpo. El cuerpo es mutable y siempre cambiante, como la identidad. En mi lenguaje inventado, no hay nombres, sólo verbos. Todo está en un proceso interminable. La identidad es, por lo tanto, un proceso en lugar de algo «fijo». [...]”⁸⁸². En ese “futuro antiguo” posthumanista y transhumanista que propone Dudeck lo monstruoso –cristalizado en el arquetipo del alien (como anunciaba el propio artista en la frase con la que dábamos inicio a este apartado)– cumple un papel privilegiado:

⁸⁸² Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

Puedo decir que quería que mis avatares de actuación no fueran ni masculinos ni femeninos, sino aliens. Creo que el alien es un arquetipo realmente interesante y combina aspectos del monstruo y de lo monstruoso – pero también lo combina con algo trascendente – en efecto un ser posthumano – que se nos aparece como monstruoso porque no apela a nuestras condiciones normativas que definen lo que es y lo que no es humano – o normal – o no monstruoso [...] Intento realizar un ser híbrido que combina partículas para producir un nuevo sujeto. Ese sujeto es en sí mismo monstruoso – cuando se mira a través de la lente de la heteronormatividad – porque desafía incluso algunos de los objetivos y dimensiones de los diálogos trans – en los que los M-F quieren ser entendidos como femeninos y los F-M quieren ser entendidos como masculinos. Mi proyecto pone en duda ambos significantes, abordando los peligros de adherirse a cualquiera de ellos – ya que lo que una mujer es en el patriarcado es algo totalmente diferente de lo que es una mujer en un matriarcado o en un escenario pluralista o pagano”⁸⁸³.

Muchos de los elementos que hemos estado describiendo aparecen en una de las obras tempranas más significativas de Dudeck: *Amygdala*, realizada en 2011 en el marco de una exposición individual homónima en el AceArtinc de Winnipeg en Canadá. La acción, en la que intervinieron 15 performers⁸⁸⁴, el propio Dudeck y el músico Andy Rudolph (encargado de la intervención electroacústico-sonora), tuvo lugar en la noche de apertura de la muestra. La sala de la galería, por la que se desplegaban las diferentes piezas de la ficción etnográfica que componían la exposición del “Witchdoctor”, estaba esa noche abarrotada de gente a la que, según entraban en la sala, se les ofreció una mascarilla blanca de usar y tirar. Al fondo, se vislumbraba un pedestal blanco sobre el que se encontraba sentada Lyndsay Ladobruk que representaba a *Amygdala*, cuyas formas corporales recuerdan a la Venus de Willendorf⁸⁸⁵. *Amygdala* es una de las dos pequeñas regiones del cerebro encargadas de procesar la emoción y la memoria: el nombre escogido por Dudeck refleja la importancia que el artista atribuye a la interconexión entre lo científico y lo místico. Asimismo, no es sorprendente la similitud semántica con Padmé Amidala de la saga Star Wars.

La Vieja Diosa comienza a sangrar por la vagina sin que eso estuviera de ninguna manera previsto. Su exuberante divinidad se encuentra flanqueada por dos máquinas de humo en la parte inferior y, en la superior, por dos tondos sagrados bicromáticos en blanco y negro a excepción del pequeño círculo naranja fosforito que ambos presentan en sus

⁸⁸³ *Ibidem*.

⁸⁸⁴ De entre ellos cabe destacar a Juan Betancurth, Larry Glawson y a Lyndsay Ladobruk.

⁸⁸⁵ Es interesante hacer mención aquí cómo múltiples autores (como Anne Baring y Jules Cashford, por ejemplo) muestran que la Diosa paleolítica y neolítica a pesar de ser representada de forma enfática con elementos fisiológicos femeninos, condensaba arquetípicamente una energía andrógina que integraba toda clase de dualidad. Dichos estudios cuestionan la mirada anacrónica con la que entender esta cultura primigenia que Dudeck parece interpelar y hacer aflorar de las prundidades del inconsciente colectivo.

centros. Estos colores marcan, asimismo, el cromatismo que presidirá el compendio visual a lo largo de la acción. En el círculo de la izquierda predomina más el blanco, mientras que en el de la derecha lo hace el negro, en una suerte de ying-yang que muestra la búsqueda de la integración de toda polaridad. A nivel estructural, las dos figuras radiales están divididas en cuatro partes por dos ejes perpendiculares entre sí y por múltiples circunferencias concéntricas que se superponen sobre éstos. Diferentes frases se disponen a través de esta estructura.

La directora de la galería Hannah G da un pequeño discurso introductorio y después el humo inunda la sala y una procesión de 13 mujeres sacerdotisas lideradas por Dudeck hace su aparición. Todas las integrantes lucen prácticamente desnudas y tienen el cuerpo maquillado de blanco al estilo butoh. Presentan, asimismo, algunas marcas tribales en naranja fosforito recorriendo sus cuerpos. Llevan el pelo largo negro y botas y máscaras de gas sobre sus rostros del mismo color. La mayor parte de las integrantes de la comitiva portan armas de hueso (que nos hablan de la Guerra Santa tras el surgimiento del lenguaje) y un sistema electrónico que retransmite los sonidos generados con sus movimientos, mientras el dj los interviene desde su mesa de mezclas. Se produce así una banda sonora de carácter kinestésico que se expande por toda la galería a través de múltiples altavoces. La comitiva, liderada por el sacerdote hermafrodita que tiene similitudes iconográficas con Abaris, acompaña a una gran camilla-andamio metálico sobre la que se encuentra tendido un joven que representa a Kaseesh muerto. El cuerpo yacente es una ofrenda para la Vieja Diosa. Al llegar al lugar donde Esta se encuentra, los 13 integrantes se arrodillan y se someten a una oración ritual dedicada a esta deidad del panteón de su mitología del Antiguo Futuro. Tras finalizar el rezo, se desplazan hacia una gran plataforma blanca donde Dudeck, también maquilladx de blanco, con el pelo negro, máscara de gas y seis prótesis mamarias, sube al escenario para dar un sermón en el que recita fragmentos del texto sagrado de esta secta, ejecutado en el lenguaje In'Sekht ininteligible para los espectadores y al que a su vez se superponen diferentes sonidos experimentales electrónicos mezclados por Rudolph.

Durante la homilía, Dudeck plantea disposiciones corporales dramáticas que en determinados momentos adquieren una gran sensualidad, mientras acaricia sus prótesis y genitales. Una vez que el sermón toca a su fin, el artista se recoge en posición fetal y una de las sacerdotisas de la comitiva comienza a trazar, cortando su piel, una serie de símbolos en una de sus piernas con la herramienta ritual. El resto de los componentes de la acción (incluida la Diosa) permanecen en el espacio inmóviles durante prácticamente

toda la noche, en una performance duracional que se prolonga hasta que la última persona del público abandona la sala. La acción evoca un antiguo culto de adoración a la Diosa Amygdala por los defensores de la “palabra de la garganta” y, por tanto, detractores de Kaseesh. Si bien la mitología de Dudeck ha ido respondiendo a una lógica basada, como decíamos, en los vacíos, las contradicciones, lo inacabado y las reescrituras que proponen otras versiones de la “verdad” hasta agotar su ontología, aquí todavía nos encontramos con un ejemplo del periodo de gestación de su narrativa mitológica. Aún así, me parece que la obra ya denota una madurez creativa y presenta elementos muy interesantes, como el de la figura híbrida “Abárica” que, desde su fisicidad hasta en su voz, encarna lo monstruoso y supone una clara interpelación al binarismo sexo-genérico y al antropocentrismo. *Amygdala* muestra, de forma incipiente, la voluntad por parte de Dudeck de unir la dimensión de lo *queer* y las espiritualidades sincréticas a través del arte de acción. Para el artista, más allá de las representaciones y de lo tangible, hay un estado, que podríamos denominar como trans-queer, al que la ceremonia performática nos lleva: “en el espacio ritual que mi trabajo performático crea, todas esas distinciones [(refiriéndose a las categorías)] se desdibujan”⁸⁸⁶.



Michael Dudeck, *Amygdala*, 2011.

⁸⁸⁶ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

En su momento, la performance recibió bastantes críticas, algunas de las cuales acusaban al artista de colonialismo y apropiacionismo cultural. Según Steven Leyden Cochrane, por ejemplo, “la práctica y la personalidad de Dudeck se negocian en una especie de pseudo-chamanismo de ojos azules que sugiere viejas actitudes colonialistas y un fetiche por la cultura «primitiva», y lo que sugiere en un principio es exigir una rendición de cuentas”⁸⁸⁷. Creo que esta crítica se desmonta fácilmente si atendemos al conjunto de la trayectoria vital de Dudeck y a su interés por entrar en contacto a lo largo de su vida con estas realidades. No obstante, me parece que el tema la apropiación cultural⁸⁸⁸ en la *New Age* y en la configuración de espiritualidades sincréticas es, sin duda, un asunto problemático. Aunque no puedo profundizar en ello aquí, me gustaría apuntar que, en mi opinión, es necesario analizar, caso por caso, las formas concretas en las que a uno se acerca una tradición, cómo se interrelaciona con ella y, en última instancia, qué uso se hace de la misma.

Cuatro años después de *Amygdala*, Dudeck realizó *The Messiah Complex 5.0*, una obra en la que –de una forma enormemente compleja y radical– expone un cuestionamiento del sistema sexo-género y el cisheteropatriarcado implícito en las religiones monoteístas, disecciona la religión como un constructo cultural y plantea la suya propia. La obra, que se estrenó en el Progress Festival de Toronto, se componía de tres partes: la primera era una conferencia en la que utiliza el conocido experimento del psicólogo estadounidense Harry Harlow como metáfora para ilustrar el carácter socioculturalmente construido de la religión; la segunda parte –a modo de sermón techno con cantos litúrgicos– se centraba en la exploración y deconstrucción de la figura del Mesías (tema recurrente a lo largo de su trabajo); y la tercera y, última, consistía en una charla tipo TED⁸⁸⁹ en la que introduce algunos de los aspectos centrales que componen su Religion Virus. Al inicio de la performance, el “Witchdoctor” subió al escenario para dar comienzo a su actuación. Como nos tiene acostumbrados, apareció con el cuerpo completamente maquillado de blanco, pero en esta ocasión solo con dos prótesis mamarias en su caja torácica. Su rostro se encontraba cubierto con una máscara de chimpancé blanca que llevaba pintada una T en color rojo fosforito que iba de sien a sien

⁸⁸⁷ LEYDEN COCHRANE, Steven, “Walla Walla Bing Bang: michael Dudeck’s Amygdala”, *FUSE*, vol. 32, n. 2, 2011, p. 40.

⁸⁸⁸ Cabe destacar aquí el debate entre apropiación cultural y apreciación cultural. Para ello consultar, por ejemplo, el siguiente artículo: JIMÉNEZ ARAYA, Wil, “¿Apropiación o Apreciación Cultural? Una reflexión de ética social”, 2019. Disponible en: <http://www.wiljimenezkuko.com/2019/04/24/apropiacion-o-apreciacion-cultural-una-reflexion-de-etica-social>

⁸⁸⁹ TED es una organización de medios estadounidense que publica conversaciones en línea para su distribución gratuita bajo el lema “ideas que vale la pena difundir”.

y del entrecejo a la barbilla. Sobre su cabeza, podía verse una larga peluca blanca, en la que se alternaban algunas finas trenzas. En la conferencia performática, el “Witchdoctor” explicaba el sentido de la existencia de la religión, muy ligado para él a un diálogo entre la piedad y la vulnerabilidad. Para ilustrar esto, Dudeck recurrió –como adelantábamos– a uno de los primeros experimentos con primates realizado por Harlow y que consistió en aislar a un grupo de crías de monos Rhesus, sustituyendo a sus madres biológicas por dos versiones artificiales de diferentes materiales: una de alambre con un biberón y otra de felpa que carecía de él. Los macacos –más allá de la necesidad de saciar su hambre, que les hacía recurrir irremediabilmente a la madre de alambre– acababan siempre por resguardarse con la madre artificial que les ofrecía calidez. Dudeck sugiere así, como apunta Mark Mann (desde una mirada ateísta-reduccionista), “que todos estamos de alguna manera sin madre y desposeídos, y que, aunque la religión no puede ofrecer el tipo de alimento que nos mantiene vivos [...], sí ofrece la tranquilidad que necesitamos con desesperación. En ausencia de seguridad o significado real, la religión evita lo enfermizo del absurdo y el determinismo fundamental de la existencia humana, pero en última instancia es sólo algo que inventamos para calmar nuestras mentes aterrorizadas”⁸⁹⁰.



Al Fenn, *Documentación del experimento del Dr. Harlow*, 1958.

Las nociones de la piedad y la vulnerabilidad unidas a la religión a través del experimento de Harlow se concretan, según el artista, de la siguiente forma: “usé esta metáfora para explorar la idea de la idolatría –la práctica de crear Dioses⁸⁹¹ (artificiales)

⁸⁹⁰ MANN, Mark, “The Temptation of Everything in Michael Dudeck’s «Messiah Complex 5.0»”, *Momus*, 2015. Disponible en: <https://momus.ca/the-temptation-of-everything-in-michael-dudecks-messiah-complex-5-0/>

⁸⁹¹ Esta afirmación, más allá de lo metafórico, hace referencia a la magia del caos (en la que profundizaremos con el siguiente y último artista caso de estudio de esta tesis) que sugiere que la creación psíquico-mágica de entidades genera su existencia autónoma.

a los que podemos recurrir cuando las cosas nos atormentan— y de nuestra capacidad para realmente producir y construir versiones físicas de estos ídolos y así como el deseo de estar junto a ellos”⁸⁹². El autor canadiense sitúa nostálgicamente esta realidad en una era politeísta previa a la imposición generalizada del monoteísmo, que traerá la dominación patriarcal y la primacía omnipresente del lenguaje: “Dios se convierte en uno en lugar de plural, y el lenguaje se vuelve dominante —el poder del texto se hace crucial, los ídolos, las representaciones artificiales creadas de los Dioses deben ser destruidas— Dios se transforma en masculino, invisible[, para pasar a que] [...] no hay[a] ninguna clase de feminidad o sexo implicados [ni en la espiritualidad ni en la vida]”⁸⁹³. Dudeck me explicaba en una conversación que se sirvió, asimismo, de los experimentos del psicólogo norteamericano con los macacos para sondear la capacidad de crear e inventar espiritualidades artificiales, trazando un puente entre las primeras prácticas de culto y la existencia humana y su ligazón con la cultura material. Esta primera parte de la performance podría cerrarse con la siguiente reflexión: “Si inventamos algo, si lo creamos, y luego creemos que es verdad, ¿eso lo hace falso? Si invento una religión, y sé que la he inventado, ¿significa eso que si creo en ella no es verdad?”⁸⁹⁴.

La segunda parte de la conferencia se desarrolló a modo de oficio religioso, con lecturas y sermones que intercalaban y aglutinaban elementos de la cultura popular, acciones ceremoniales, pausas contemplativas y cantos y letanías al ritmo del *synth-pop*. A partir de todos estos elementos, el artista de ascendencia vikinga, realizaba un camino por la figura del Mesías, en un proceso deconstructivo de cómo este arquetipo se ha configurado cultural y simbólicamente. En un determinado momento, cuando los salmos se hacen más intensos, comienza a despojarse de los elementos mítico-atávicos que lo presentan como un ser que excede a lo humano. Habiéndose desprendido de la máscara, la peluca y los pechos, empieza a lavarse con agua todo el cuerpo, comenzando por el rostro, sustrayendo el polvo blanco que cubre su cuerpo, para mostrarse “calvo, sucio, desaliñado y hasta cierto punto humano”⁸⁹⁵. Finalmente, en la última fase, tras los enmascaramientos y desenmascaramientos, ofrece una rápida charla tipo TED sobre la génesis de su trabajo. Aquí bosqueja algunos de los aspectos fundamentales de su Religion Virus, comenzando por contar la historia de la infección ocular que le mantuvo en la oscuridad durante su residencia en la Union Theological Seminary y así como las

⁸⁹² Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ *Ibidem*.

visiones que allí experimentó. Luego prosigue mostrando cómo ha ido difundiendo su mitología a lo largo de su vida, intercalándolo con ciertas explicaciones que iban dándole algunas ideas al espectador sobre su “Religión del Artificio”. En torno a la experiencia de la performance en su conjunto al autor declara: “algunos críticos y miembros de la audiencia pensaron que todo era una ficción, y otras personas espirituales entienden que no lo es, aunque [aparentemente lo] parezca [...]”⁸⁹⁶. Pues como afirma Mann el trabajo de Dudeck siempre juega y explora el concepto de verdad.



Michael Dudeck, *Messiah Complex 5.0*, 2015.

En definitiva, con su “zoológico de posthumanidades”⁸⁹⁷, Dudeck nos propone una nueva narrativa religiosa que cuestiona los grandes relatos espirituales, el sexo, el género, el deseo y lo humano a través de una sensibilidad específica que utiliza el arte como el principal recurso para explorarlo: “Yo cambio de forma entre humano y primate, profeta y prostituta, animal y máquina [...]. En última instancia, mi objetivo es reunir la conferencia académica, el arte de la performance y el sermón religioso en un hiper-ritual *queer* que involucre la tecnología y la constante alteración de mi presencia a través de significantes de género y de lo animal”⁸⁹⁸. Asimismo y al hilo de la hipótesis aquí

⁸⁹⁶ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁸⁹⁷ Este concepto es acuñado por Jack Halberstam e Ira Livingston en su libro *Posthuman Bodies* de 1995.

⁸⁹⁸ DUPUIS, Chris, “Michael Dudeck’s messiah complex”, *Xtra*, 2015. Disponible en: <https://www.dailyxtra.com/michael-dudecks-messiah-complex-66148> ““I shape-shift between human and primate, prophet and prostitute, animal and machine,” Dudeck says in his characteristically poetic style.

planteada, la obra del “Witchdoctor” responde a la doble vía soteriológica aquí planteada en un intento incansable por denunciar y deconstruir el cisheteropatriarcado (a través de una forma de encuerpar la segunda prefiguración Rébica que en él se manifiesta en lo posthumano) por un lado, y por entrar en contacto (fundamentalmente con el carácter ritual, místico y trascendente de sus acciones) con la Fuente, por otro, sin que ninguna de estas dos vías esté separada la una de la otra.

3.2. El “espíritu” del Andrógino: el reclamo de la unidad arrebatada. El caso de Alejandro Zertuche

“Me considero una persona andrógina y al poner el cuerpo en la obra, es algo evidente su existencia en mí”⁸⁹⁹.

Este último epígrafe aborda el caso del artista mexicano Alejandro Zertuche. Si la producción artística de Dudeck presentaba una apuesta por una doble vía soteriológica⁹⁰⁰, podría decirse que Zertuche, por el contrario, se centra “únicamente” en la segunda de estas vías: la búsqueda incansable de un encuentro con lo numinoso. No obstante, esta afirmación debería ser matizada porque, como veremos, aunque su trabajo no muestra una intención clara por señalar y subvertir el régimen cisheteropatriarcal, su imaginario performático termina conduciéndonos (mágicamente) a una especie de suspensión o supresión –aparentemente no intencionada– del mismo. Si bien el objetivo último de Zertuche es alcanzar el estadio del Rebis en un sentido gnóstico (esto es, entrar en comunión con la Fuente y volver a la unidad arrebatada), sus prácticas mágico-performáticas nos llevan, de alguna manera, a esa realidad post-dual que supone la superación de toda dicotomía y dualidad, lo que ineludiblemente incluye de forma implícita la trascendencia del binarismo sexo-genérico.

Alejandro Zertuche nace en 1989 en Monterrey, capital del estado mexicano de Nuevo León. Pese a ser una ciudad extremadamente católica y conservadora, en Nuevo León también pervive un fuerte sincretismo espiritual de base precolombina. Aunque el artista comenta que en su familia no hay antecedentes de prácticas de magia o brujería *per se*, sí señala la existencia de ciertas realidades “paranormales” no cristianas en su historia familiar, como que su abuela les curaba el susto con un huevo o que su padre y sus hermanos crecieron con apariciones de algunos de sus familiares difuntos. El interés

⁸⁹⁹ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

⁹⁰⁰ Al igual que lo hacen el resto de artistas aquí analizados bajo diferentes formas.

de Zertuche por diferentes medios expresivos como el dibujo o el canto se manifestó desde corta edad. En 2009, se matricula en la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Nuevo León, al tiempo que se inicia en el esoterismo. Sin embargo, aunque su trabajo bebe directamente de corrientes esotéricas y mágicas de lo más diversas (la alquimia, la magia del caos o el luciferismo, por citar algunas), hay que señalar que con los años ha ido desprendiéndose de los elementos más evidentes de estas tradiciones para ir creando su propio lenguaje simbólico-ritual y construyendo una cosmología que se va adaptando y modificando en función de sus propias vivencias e inquietudes. Estas transformaciones tienen lugar tanto en su vida diaria como en su producción artística a través de la performance que, para Zertuche, es una herramienta privilegiada en su camino personal hacia la autorrealización (Voluntad-Gnosis⁹⁰¹).



Alejandro Zertuche, *El camino de la mano izquierda*, 2013.

Aunque el carácter antipositivista, antimaterialista, anticientificista, antidogmático, antitradicionalista y sincrético de la obra del artista mexicano coincide con los presupuestos de la *New Age*, la oscuridad gótica de su cosmovisión está más relacionada, a mi parecer, con el caoísmo⁹⁰². La Magia del caos o caoísmo es una escuela

⁹⁰¹ Lo Numinoso sería la experimentación de la Gnosis. A saber, la experiencia no-racional y no-sensorial o el presentimiento cuyo objeto primario e inmediato está más allá del sí mismo (Numinoso): el conocimiento de los misterios divinos (Gnosis). Por su lado, la Voluntad sería la toma de consciencia por parte de cada individuo para –de forma contraria a la idea de apetencia o capricho– conocer cuál es la suya en su actual reencarnación.

⁹⁰² Obviamente podemos encontrar tanto góticos caoístas como *new agers*, así como que puede ser cuestionada la asociación del caoísmo como algo exclusivamente vinculado a la oscuridad o de la *New Age* a la luz. Pero lo que si es cierto es que popularmente esa es la relación que se establece.

heterodoxa de la magia postmoderna de carácter antidogmático, cuyo principal axioma es el uso libre y pragmático de cualquier sistema de creencias. Asimismo, desde una visión algo reduccionista, podríamos decir que la cosmovisión zertucheiana se incluye dentro de la tradición de la denominada mano izquierda, aunque esto se irá matizando a lo largo del texto. Los senderos de la mano izquierda y derecha son dos términos utilizados en círculos esotéricos y mágicos que, si bien revisten una gran complejidad y suelen tener diferentes connotaciones, en la mayoría de los casos se presentan como opuestos. Siguiendo esta línea maniquea, la ocultista Helena P. Blavatsky los explica como dos concepciones antagónicas⁹⁰³, en donde el camino de la mano derecha y el camino de la mano izquierda se corresponderían con la magia blanca y la magia negra respectivamente⁹⁰⁴.

El origen del término viene de la tradición hindú del *Vamachara* o *Vama-marga* (mano izquierda en sánscrito), que estaba íntimamente relacionada con prácticas rituales para alcanzar la iluminación y que se encontraban prohibidas por las religiones dominantes de la India. Por su parte, Dave Evans explica cómo “el nombre de la senda de la mano izquierda parece derivarse de la conexión de esta práctica con el lado izquierdo de la cara de Shiva, el Dios hindú de la destrucción [(sin embargo, no es un Dios vengativo)], [y,] en este caso [,] la destrucción es la del control social del individuo”⁹⁰⁵. Otros autores como Steven Flowers rechazan, por el contrario, esta aproximación dualista: “los practicantes del camino de la mano izquierda se definen a sí mismos por el uso de su propia voluntad a través de un sistema intuitivo racionalizado o de una

⁹⁰³ Las concepciones de la mano derecha e izquierda asociadas a la magia blanca y negra aparecen de forma dispersa en el conjunto de su obra. A continuación, destacaré su presencia en algunos fragmentos de su *Glosario Teosófico* (1892): “Los Hermanos de la Sombra: Nombre que los ocultistas han dado a los hechiceros, y especialmente a los Dugpas tibetanos, de los «Casquetes Rojos» (Dugpas). Dicho calificativo se aplica a todos cuantos practican la magia negra o de la mano izquierda [...] Mandrágora: Planta cuya raíz tiene forma humana. En Ocultismo es utilizada por los magos negros para varios fines ilícitos, y algunos de los ocultistas «de la mano izquierda» hacen homúnculos con ella. [...] Tântrika: Ceremonias relacionadas con el culto tántrico. Por razón de tener Zakti una doble naturaleza, blanca y negra, buena y mala, los zaktas están divididos en dos clases: los Dakshinâchâris y los Vâmâchâris, o sea los zaktas de la mano derecha y los de la mano izquierda, esto es, magos «blancos» y «negros». El culto de estos últimos es sumamente licencioso e inmoral. [...] Y: Vigésima quinta letra del alfabeto inglés, y décima del hebreo: el Yod. Es la *littera Pythagoræ*, la letra y el símbolo pitagórico que representa las dos ramas, o sendas de la virtud y el vicio respectivamente, el derecho que conduce a la virtud, y el izquierdo al vicio” (BLAVATSKY, Helena Petrovna, *Glosario Teosófico*, Barcelona, Humanitas, 2013, pp. 191, 304, 572-573, y 640).

⁹⁰⁴ Al sendero de la Mano Derecha se suelen asociar tradiciones como las de la teosofía, la francmasonería, el rosacruzismo, la wicca, el druidismo... y así como ciertas prácticas esotéricas y místicas de las “grandes religiones” como el budismo, el hinduismo, el taoísmo, el jainismo (Dione Fortune incluye al judaísmo, el cristianismo y el islamismo). Con la Mano Izquierda se relaciona a la magia del caos, a ciertas corrientes neopaganas como Svarte Aske o Shuynny, a la mayoría de las religiones afroamericanas como el vudú o la santería, a algunas ramas tántricas heterodoxas como los Aghori y los Thugs del hinduismo o la tradición Drukpa del budismo.

⁹⁰⁵ EVANS, Dave, *The History of British Magic after Crowley*, Hidden Publishing, 2007, p. 178.

tecnología espiritual diseñada que hace que el mundo que les rodea se adapte a sus propios propósitos. Los practicantes se ven a sí mismos como agentes que van a contracorriente de las normas culturalmente establecidas y los convencionalismos del «bien» y del «mal»⁹⁰⁶. El propio Zertuche señala al respecto: “Yo prefiero tener una postura en la que esta dicotomía del bien y el mal realmente no existe. [...] Y por eso mismo que me identifico más con el sendero siniestro”⁹⁰⁷.

Como en los casos anteriores analizados, el cuerpo tiene una gran relevancia en la investigación creativa de Zertuche, pero, a diferencia de otrxs autorxs, el cuerpo está para él ligado, de una forma más precisa, a la búsqueda de la trascendencia en “escena” a través de la magia: “mi producción artística trabaja en general con el cuerpo (como un todo) que se desplaza entre espacios intermedios, umbrales físicos y mentales, piezas que surgen desde mi propio proceso de vida, algunos develándose como acciones que señalan la percepción propia de la realidad para intervenirla y convertir estos umbrales en realidades”⁹⁰⁸. En efecto, mientras estemos en este mundo, somos con el cuerpo. Si bien esto nos impide la fusión total y eterna con el Todo (con lo trascendente), es posible acariciar, en términos batailleanos, su continuidad. Según Zertuche, “en el budismo se dice que la única manera de acercarse a la ley natural, la experiencia real, la última verdad, es a través de los confines del cuerpo”⁹⁰⁹.

Para entender las características del trabajo del artista mexicano que acabo de describir, me voy a centrar en dos de sus “series” más recientes: la trilogía telúrica de *Ejercicios para cultivar la Voluntad* (2015) y el proyecto *Frágil* (que dio comienzo en 2016 y que sigue en curso actualmente). Zertuche cuenta al respecto: “[...] toda mi producción tiene que ver con mi propio desarrollo en estudios mágicos y como persona, y por eso es hasta cierto grado autobiográfico [...] Estos últimos dos proyectos [...] se han hecho largos porque son procesos que no son de un día para otro... de entendimiento. Sino que conllevan muchas cosas de investigación y [así como] comprender las relaciones que existen entre los diferentes paradigmas en el que existen las cosas, para poder [hacer] que afecten mi propia vida de alguna manera. Por ejemplo, *Ejercicios para cultivar la*

⁹⁰⁶ FLOWERS, Stephen, “Excerpt from Lords of the Left-Hand Path: A History of Spiritual Dissent” en AAGAARD PETERSEN, Jesper, *Contemporary Religious Satanism. A critical Anthology*, New York - London, Routledge, 2016, p. 243.

⁹⁰⁷ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

⁹⁰⁸ AYALA LOZANO, Samuel, “Umbrales”, *Pay de Menta Colectivo*, 2012. Disponible en: <https://paydementa.jimdo.com/2012/05/29/alejandro-zertuche/>

⁹⁰⁹ ZERTUCHE, Alejandro, “Sobre la fragilidad”, 2017. Disponible en: <https://cargocollective.com/proyectofragil/Sobre-la-fragilidad-1>

voluntad cambió mi manera de ver cómo creaba arte”⁹¹⁰. Esta obra se compone de tres acciones: *Arise*, *Transferencia* e *Iniciación*. *Arise* es una video-performance que plantea una acción minimalista de 7’30” de duración que tuvo lugar en el desierto de García (municipio de Nuevo León) junto a una iglesia abandonada. En aquel momento, tal y como cuenta el artista, el lugar era conflictivo dado que se habían encontrado varias “narco-fosas”. Ataviado con una falda negra y con el torso desnudo, Zertuche se dirige a un espacio de tierra yerma situado en un paisaje cuajado de plantas gobernadoras⁹¹¹. Alternando ambos pies, comienza a trazar en la tierra un círculo en sentido contrario a las agujas del reloj (de manera inversa a como se describe que debe hacerse en la magia ceremonial antes de dar comienzo un ritual). Tras finalizar, se arrodilla y lleva sus manos hasta el centro del círculo y con ellas empieza a excavar un hoyo⁹¹² hasta que éste llega a ser lo suficientemente grande como para que quepa su cabeza. Entonces, se tumba bocarriba sobre el suelo y la introduce casi completamente en su interior, para acto seguido irla cubriendo –nariz incluida– con la tierra que había extraído previamente, dejando sólo asomar su barbilla. En un determinado momento, tras permanecer con ella bajo tierra, la extrae y comienza lentamente a incorporarse para tapar el agujero excavado y acto seguido abandonar el lugar.

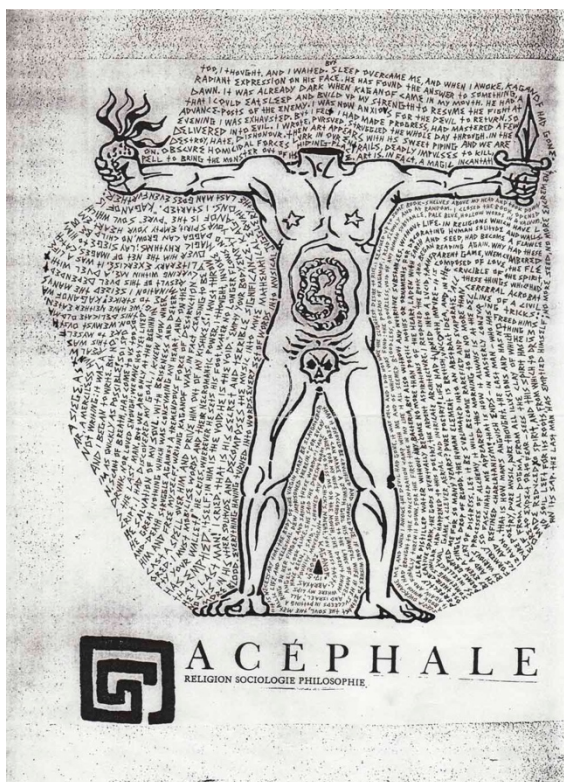
Arise puede traducirse por levantarse, aparecer o surgir. Pero... ¿qué se levanta? ¿qué aparece? y ¿qué surge? En toda búsqueda de la gnosis, el descenso a las profundidades o el paso por la oscuridad se convierte en un peaje indispensable (véase el descenso a los infiernos en Dante o la noche oscura de San Juan de la Cruz). Así, para que haya una elevación, una aparición o un surgir de lo divino, hay que descender, atravesar un morir. Tanto en *Arise* como en *Iniciación* (que analizaremos con posterioridad), la Voluntad mira frontalmente al descenso. Observando la documentación en vídeo de la acción, caemos en la cuenta de que en un determinado momento de la performance un plano nos muestra a Zertuche desprovisto de su cabeza (tras haberla enterrado), una imagen que recuerda sin duda al monstruo acéfalo batailleano. Para Bataille, el acéfalo, el hombre sin cabeza, implica la puesta en valor de otros saberes que exceden lo racional: la relación que se establece con lo sacro y lo trascendente (“en los

⁹¹⁰ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

⁹¹¹ (*Larrea tridentata*) es un arbusto muy habitual en los desiertos de Norteamérica, desde la región del Bajío hasta la zona más septentrional del desierto de Chihuahua. Si bien se le denomina gobernadora por su capacidad para inhibir el crecimiento de otras plantas a su alrededor, el peyote (la planta sagrada de los huicholes y de otros tantos pueblos indígenas), suele crecer bajo su sombra. La gobernadora es ampliamente usada como remedio medicinal en México.

⁹¹² El trazado se asemeja bastante al símbolo alquímico del sol o del oro que se compone de un círculo con un punto en su centro.

momentos en que cae la cabeza, en los instantes sagrados de la fiesta, el éxtasis, la alegría ante la muerte, el goce erótico, se funda la comunidad imposible, la comunidad deseable”⁹¹³); la “pérdida de la identidad” (el rostro como geografía corporal donde socioculturalmente reside lo identitario); y, por último, el cuestionamiento de la supremacía de la vista frente al resto de los sentidos, son algunos elementos interesantes del acéfalo batailleano si lo comparamos con la obra de Zertuche.



André Masson, *Acéphale*, 1936.



Alejandro Zertuche, *Arise (Ejercicios para cultivar la voluntad)*, 2015.

La segunda parte de la trilogía *Ejercicios para cultivar la voluntad*, *Transferencia*⁹¹⁴, fue realizada en el evento de performance *Cuerpos Encontrados*, organizado por el FEA Internacional⁹¹⁵. Como se describe en el editorial del noveno número de su fanzine, “Cuerpos Encontrados nació a partir de un deseo, el de movilizar la escena de performance en Monterrey reuniendo, en un solo lugar, las investigaciones corporales de artistas emergentes locales. El deseo se nutrió de la confianza en el potencial transformador de la performance, pues esta es una investigación de otro modo

⁹¹³ MATTONI, Silvio, “Prólogo” en BATAILLE, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 7.

⁹¹⁴ Lleva por nombre “transferencia porque esa acción implicaba una especie de intercambio energético entre mi acción y la tierra, fertilidad espiritual, voluntad” (Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook).

⁹¹⁵ Una publicación independiente que reúne proyectos de artistas emergentes de Monterrey y el Área Metropolitana.

de vida, una vía de acercamiento a lo real que es capaz de desestructurar los signos que nos conforman a la vez que nos disciplinan: la cultura, la psique, la política y la economía, por nombrar algunos. En el riesgo y en la dislocada relación cuerpo-objeto, aparece la brutal realidad”⁹¹⁶.



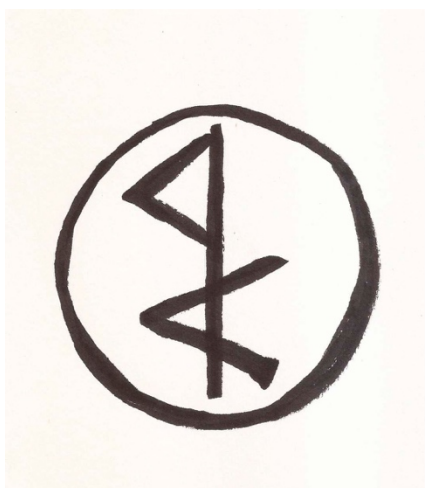
Alejandro Zertuche, *Transferencia (Ejercicios para cultivar la voluntad)*, 2015.

La obra, que duró aproximadamente dos horas, incorporaba una serie de elementos rituales: un círculo de tierra (traída del desierto de García), una caja en forma de libro, treinta y tres⁹¹⁷ botellitas de cristal (con agua expuesta a la luna llena la noche anterior), una silla y un martillo. Durante la primera hora, el artista se sentó en la silla situada en el centro del círculo de tierra y, a modo de baño o bautismo con “agua de luna”, se fue arrojando el contenido de los recipientes de cristal uno a uno sobre su cabeza. El agua cargada durante una noche de luna llena puede tener múltiples efectos, dependiendo la intención del oficiante (así como del signo zodiacal en el que se encuentre el satélite), pero en términos generales tiene que ver con su uso como amplificador o potenciador, o bien como protector o purificador. En este caso, yo creo que reunía todas ellas: una intención protectora y purificadora en primera instancia y, en segundo lugar, una amplificadora y potenciadora de las capacidades psíquicas, así como de la predisposición a la experimentación de estados alterados de conciencia o de trance. Una vez agotadas las botellas, las tomó y las dispuso alrededor del círculo, para trazar a continuación un gran sigilo en su interior (éste lo realizó siguiendo el método de sigilización propio de la magia del caos). Además, según declara el artista, *Transferencia* fue la primera obra en la que usó un sigilo dentro de su producción (posteriormente los veremos en parte de su proyecto *Frágil*). Los sigilos habitualmente eran representaciones gráficas de una entidad, pero, en la actualidad y especialmente en el caoísmo, se presentan como grafías que condensan el

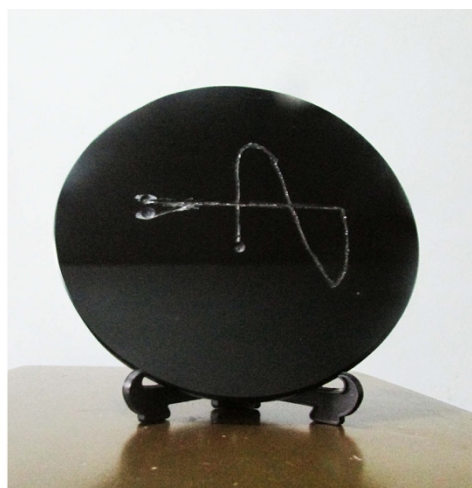
⁹¹⁶ Fanzine del FEA INTERNACIONAL, p. 4. Disponible en: https://issuu.com/feainternacional/docs/fi_9

⁹¹⁷ Según me transmitió el artista escogió el treinta y tres por su correspondencia con lo grados masónicos y por su importancia en la numerología.

deseo o la Voluntad del oficiante y que, para su consecución, deben activarse mágicamente. Si la magia y, concretamente, el magick⁹¹⁸ fue definido por Aleister Crowley⁹¹⁹ como “la Ciencia y el Arte de causar cambios en conformidad con la Voluntad”⁹²⁰, entonces la voluntad de Zertuche en este caso era invocar a su propia voluntad. Cuando acabó de dibujar el sigilo, tomó las botellitas de nuevo y las enterró dentro del mismo. Para su activación, cogió el martillo y comenzó a darle golpes rompiendo a su vez algunos de los frascos. La acción finalizó cuando el artista uso su cabello a modo de gran pincel, pasándolo sobre los restos de tierra, agua y cristal.



Alejandro Zertuche, *Frágil No. 0* (*Frágil*), 2016.



Alejandro Zertuche, *Talismán* (*Frágil*), 2017.

El tercer y último ejercicio de esta serie, designado *Iniciación*, se presentó como una colaboración con A. J. Gómez⁹²¹ y la Sala de proyectos Un cuarto⁹²². *Iniciación*, que se realizó en el panteón municipal de San Jorge⁹²³ y fue retransmitido en *streaming*, se planteó como un breve ejercicio de resistencia física y mental. Todo vestido de blanco, el artista permaneció en el interior de la sepultura⁹²⁴ durante unos veinte minutos en un estado meditativo, propiciando la escucha y tratando de conectar con las energías telúricas

⁹¹⁸ Al añadir la “k” la intención de Crowley era diferenciar la magia en la modernidad de lo que hacían los prestidigitadores.

⁹¹⁹ Nacido Edward Alexander Crowley (1875-1947), más conocido como Aleister Crowley, y apodado como Frater Perdurabo o la Gran Bestia, fue un influyente ocultista, místico, alquimista, mago ceremonia, escritor, poeta, pintor y alpinista inglés, fundador de la orden religiosa de Thelema.

⁹²⁰ CROWLEY, Aleister, *Liber ABA, Book 4, Part II*, Newburyport, Weiser, 2008, p. 47.

⁹²¹ Es el fundador de la productora GroovyChaos. Gómez se encargó de la iluminación, la captación con la cámara y su retransmisión.

⁹²² Es un espacio de arte contemporáneo codirigido por Karla González Lutteroth y Gerardo García de la Garza, situado en el municipio nuevoleonense de San Pedro Garza García.

⁹²³ Ubicado al poniente de Monterrey, es un lugar conocido por la abundancia de relatos sobre los fenómenos paranormales que allí se dan.

⁹²⁴ Dice Zertuche sobre la fosa escogida: “cada 10 años o menos mueven los restos a una fosa para enterrar a otra persona y esa pues estaba «limpia»” (Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook).

del espacio, hasta que en un determinado momento se levantó y realizó varias tentativas para conseguir salir de la fosa (tardó en lograrlo unos cinco minutos aproximadamente). La acción presenta un claro carácter minimalista como lo hacía *Arise* y conecta de esta forma con muchas de las propuestas del *body art* de los setenta (pensemos por ejemplo en la obra de Chris Burden *Shoot* de 1971). Tras ascender por los más de dos metros de profundidad que tenía la fosa, se cambió allí mismo de ropa, pasando del blanco al negro y abandonando las vestiduras usadas durante la performance. Luego fue conducido hasta la galería donde la acción, como decíamos, estaba siendo retransmitida en directo. La huesa excavada, junto a las modificaciones efecto de la acción (huellas, rastros y la ropa blanca con sus manchas correspondientes), fueron consideradas por el artista como una escultura efímera. Tal y como nos mostraba en *Arise, Iniciación* –más allá de la resistencia física y mental citada– tiene que ver con una subida del interior de la tierra, del inframundo, con una poética de lo liminal, de encuerpar el umbral. Esto, por otro lado, es fundamental en múltiples tradiciones esotéricas y místicas como, por ejemplo, la del gnosticismo (antes nombrábamos a Dante y a San Juan de la Cruz), donde morir y renacer constantemente es el único camino hacia la verdad última.



Alejandro Zertuche, *Iniciación (Ejercicios para cultivar la voluntad)*, 2015.

Si bien *Transferencia* reafirma este objetivo, su carácter ritual y formal difieren de *Arise* e *Iniciación*. En su página web, Zertuche describe de la siguiente manera a su trilogía ctónica: “*Ejercicios para cultivar la Voluntad* se estructura desde la necesidad de acción sobre la realidad, voluntad, deseo y gnosis; desde el acto de habitar el mundo, la fuerza mental y física, así como una posibilidad de materialización se tornan en una postura de obligación para poder enfrentar las dimensiones con las que convivimos”⁹²⁵. En una entrevista, le pregunté que me contara un poco más sobre la voluntad en relación

⁹²⁵ ZERTUCHE, Alejandro, “Ejercicios para cultivar la voluntad”, 2015. Disponible en: <https://cargocollective.com/azertuche/Ejercicios-para-cultivar-voluntad>

a este trabajo: “quería entender qué chingados es la voluntad. Que... ¿hacia dónde va? Si esto era una cosa que se puede ejercitar... como un volverme más fuerte. Hasta qué grado y en qué forma afecta esto a mi manera de existir. Entonces también estas tres acciones funcionaron como una especie de iniciaciones hacia mí mismo para entender un poco más mi cuerpo y entender hasta dónde podía llegar. Claro que [, por otro lado,] son muy simbólicas⁹²⁶ y muy tranquilas hasta cierto punto”⁹²⁷. Asimismo, a nivel conceptual, me comentaba que: “[ésta] abarca las diferentes definiciones de Schopenhauer a Crowley. Como si la voluntad fuera un músculo que se puede ejercitar. La paciencia, resistencia física y espiritual”⁹²⁸.

Si *Ejercicios* plantea el tema de la voluntad, el siguiente proyecto que me gustaría analizar, *Frágil*, pone el acento en explorar el ciclo de la fragilidad, la violencia y la destrucción (caos) y la reestructuración, otorgando un especial protagonismo al trabajo con la obsidiana. Este tipo de piedra, como señala Nicholas Saunders, tenía un significado particular en las sociedades amerindias: “a lo largo de Mesoamérica, desde el año 1500 a.C. hasta la conquista española y a posteriori, la obsidiana⁹²⁹ estaba ubicada en el centro del mundo físico y simbólico de las sociedades indígenas”⁹³⁰. El mineral, que poseía cualidades polisémicas dentro de la cosmovisión multisensorial de los pueblos precolombinos, pasó con la conquista a integrarse como material decorativo en representaciones cristianas. Los colonizadores usaron la obsidiana como un material propio del lugar con el fin de embellecer sus obras, pero desconocían el gran significado que tenía para sus aborígenes. La obsidiana, que era conocida como el corazón de la tierra y que era usada para crear múltiples elementos decorativos, herramientas y artefactos (como hojas para utensilios sacrificiales), tiene su correspondencia mitológica o macrocósmica en la figura de la Divinidad de la mitología mexicana Tezcatlipoca (en náhuatl, “Espejo negro que humea”), que era el Dios de la providencia, de la magia, de lo invisible, de la oscuridad y de la noche. El color de Tezcatlipoca era el negro y su uso estaba reservado para los sacerdotes. Su objeto de poder era un espejo de obsidiana, que

⁹²⁶ “El acto simbólico entra en el inconsciente desde la ritualidad, la utilización de elementos que se transforman temporalmente en objetos de poder conlleva a una experiencia de iniciación en los misterios. Existir más allá de las ocho puntas. No en la inmediatez del espejo, sino en la atemporalidad de la memoria. Sensación de *deja vu*” (ZERTUCHE, 2015, *op. cit.*).

⁹²⁷ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

⁹²⁸ *Ibidem*.

⁹²⁹ El centro de México es una cordillera volcánica tectónicamente activa, cuya geografía está dominada por volcanes extintos o latentes. Las laderas de las montañas y los fondos de los valles están compuestos de antiguos lagos de lava que contienen las fuentes de la obsidiana.

⁹³⁰ SAUNDERS, Nicholas, “A dark light: reflections on obsidian in Mesoamerica”, *Archaeology and Aesthetics*, vol. 33, n. 2, 2001, p. 220.

usaba para comunicarse con otras entidades, reinos, tiempos y dimensiones, así como para ver el porvenir⁹³¹ o para matar a distancia.

Zertuche es muy consciente de esta cosmovisión propia de sus ancestros, aunque también se interesa por el significado que las tradiciones esotéricas occidentales han atribuido a la obsidiana. Reconoce la influencia de John Dee⁹³² (consejero espiritual de Elizabeth I de Inglaterra, la “Reina Virgen”), que utilizaba copas con agua, gemas, cristales y espejos como dispositivos mediante los que entrar en contacto con diferentes entidades o bien realizar sus vaticinios y adivinaciones. Zertuche se siente especialmente interesado por el llamado espejo de obsidiana de Dee⁹³³, que actualmente se exhibe en el British Museum. Es interesante señalar la descripción que se hace en la página web del museo del “espejo mágico del Doctor Dee” en la que figura lo siguiente: “Traído a Europa después de la Conquista de México. Adquirido por el Doctor Dee para la utilización en sus actividades mágicas a finales del siglo XVI”⁹³⁴. Según observa Zertuche, “pone «traído» cuando lo que fue es robado y expoliado”. De hecho, el artista declara cómo, en una conversación con el historiador Jacobo Castillo, éste le comentó que el espejo venía en un cargamento de México a España, pero fue interceptado por piratas ingleses. Esto podría explicar que hubiese llegado a manos de Dee. Si bien la litomancia, la

⁹³¹ El siguiente relato, puede dar cuenta metafórica de las capacidades adivinatorias de la obsidiana: “cuando Moctezuma envió a sus hechiceros a que investigaran a los forasteros [(los conquistadores)], ellos regresaron contando cómo Tezcatlipoca se les había aparecido en un punto entre dos volcanes y había pronosticado el fin del mundo” (SAUNDERS, 2001, *op. cit.*, p. 225).

⁹³² Los estudiosos lo ubican dentro de la tradición del neoplatonismo renacentista junto a la filosofía hermética y la rama de la magia “natural” practicada por intelectuales italianos como Ficino o Pico della Mirandola. Aunque sus prácticas –teúrgicas– de escrutinio o adivinación con el espejo de obsidiana para contactar con entidades angélicas –que se convirtieron en algo central–, se alejaban de la tradición de Agrippa y de los anteriormente citados.

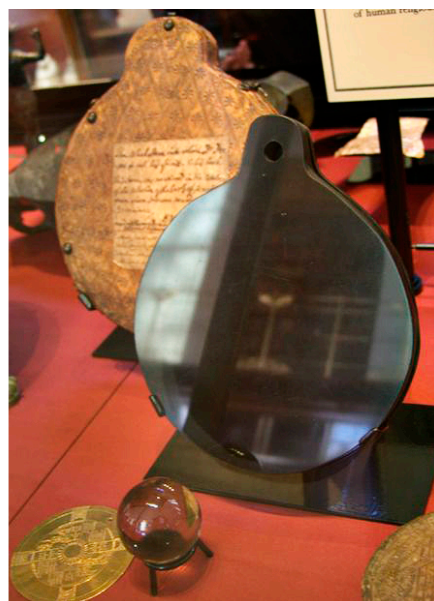
⁹³³ “Este espejo ha sido datado entre los siglos XIV y XVI y probablemente traído a Europa tras la conquista de México por Cortés hacia 1520-1530. Durante el siglo XVII el espejo entró en las colecciones del Conde de Peterborough y luego, por herencia, pasó a manos de Lady Elizabeth Germain (m. 1769). En 1770 fue comprado en una subasta por el Duque de Argyle y posteriormente en 1771 fue regalado por su hijo Lord Frederick Campbell a Horace Walpole. El espejo se presenta en un estuche de cuero con las iniciales de Walpole. La historia del espejo se vuelve oscura y Hugh Tait, Subdirector de Edad Media y Antiüedad Tardía del Museo Británico, quien compró el espejo en octubre de 1966, lo describió en una entrevista radiofónica de la siguiente manera: «Fue visto por última vez en la venta de Magniac en Christie’s en 1892, y después de eso, desapareció de la vista a manos privadas. Había varias historias de que había ido a Alemania y se había perdido durante la guerra, y nadie tenía la menor idea de dónde había desaparecido. Una tarde, estaba sentado en mi cuarto, y un mensajero entró a decir que había un caballero en la sala de espera que quería verme. Dijo que era obispo y, lo que es más sorprendente, que tenía el espejo mágico del Dr. Dee con él, ¿y que si me gustaría verlo? Por supuesto, yo estaba un poco escéptico. Le pedí que entrara, y fuimos directamente desde allí, y resultó estar en lo cierto. Allí estábamos mirando al espejo perdido del Dr. Dee. Todo esto demuestra, sin embargo, que el Museo Británico está en posesión del espejo que Walpole poseía en su día y que, según Walpole, era el utilizado por Dee en las Prácticas» (WHITBY, Christopher, *John Dee’s Actions with Sprits*, New York, Routledge, 2013, p. 139).

⁹³⁴ Ficha del espejo de obsidiana de John Dee en la página oficial del British Museum de Londres: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3340529&partId=1&searchText=obsidian+mirror&page=1

cristalomancia, la hidromancia y la catoptromancia (adivinación con espejos) ya eran utilizadas en Europa desde tiempos remotos, tras la conquista del “Nuevo Mundo” la obsidiana parece extenderse por el Viejo Continente adquiriendo un lugar destacado en la realización de esta clase de prácticas.



Espejo de Obsidiana mesoamericano entre 1200–1521, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.



Espejo de Obsidiana mesoamericano perteneciente a John Dee, datado hacia 1527-1608, British Museum de Londres.

A propósito de la obsidiana, Zertuche afirma: “veo en la obsidiana un cuerpo otro, esa materia negra resultado del nigredo, algo que literalmente fue creado por una explosión volcánica, material ancestral que contiene una serie de misterios a explorar”⁹³⁵. Esta frase explica bien, a mi juicio, el cambio que se produce entre *Ejercicios para cultivar la Voluntad* y *Frágil*: si la primera puede entenderse como una toma de conciencia o un acercamiento al nigredo (el cuervo negro, la putrefacción), la segunda puede verse como una aproximación a diferentes estrategias o formas de habitarlo. El nigredo es un concepto alquímico que designa la primera de tres fases, previa a la albedo y la rubedo, en la transmutación de la materia. Asociada a la putrefacción, involucra una disolución en la materia prima, para la generación de otra superior (el oro). Como decíamos en la introducción, este es el primer estadio en el proceso alquímico (entendiendo a este último como una vía a la autorrealización, la trascendencia y la iluminación que, como venimos exponiendo, está irremediabilmente ligada a la superación de toda dualidad y binarismo con la llegada a su meta: la obtención del Rebis). El artista define y sitúa este peldaño en la escalera a la transmutación última de la

⁹³⁵ ZERTUCHE, 2017, *op. cit.*

siguiente manera: “El primer proceso del *Magnum opus* (la gran obra) es llamado nigredo, en donde se hace una confrontación con la sombra. Es necesaria una muerte, una putrefacción del alma, es necesario también adentrarse en los abismos para alcanzar a ver el sol negro. Una suerte de melancolía que penetra como el fuego y activa el fuego interno para producir una desestabilización en los propios sistemas y así que la energía fluya por las grietas del espejo, poco a poco liberar los otros mundos que están en éste”⁹³⁶.

El proyecto *Frágil* (2016-2019) tiene como antecedente la acción *Abscent reflections* (2015), que fue llevada a cabo por Zertuche en la capital del Véneto durante una residencia-taller realizada con ocasión de la 56 Bienal de Venecia. El artista la describe así:

En la entrada se les pidió a los asistentes que escribieran sus números de teléfono móvil en una hoja de papel, se les dieron 5 números antes de que comenzara la acción, esperé dentro a que la gente se dispersara por el espacio expositivo y luego llamé a cada uno de ellos. Me presenté y les pregunté su nombre, después les pedí si querían acompañarme a mi lugar secreto y los conduje hasta allí. A medida que llegaban colgaban y comenzaba a cantar desde el interior. Lo único que la gente podía ver era su reflejo en la parte superior de la caja. Las canciones eran “A la orilla del sol” y “Qué te pasó” de Santa Sabina, que hablan de perderse por la vida y el intento de recuperar los sentidos. La performance terminó con la última persona que llamé. Entró al espacio y yo empecé a cantar, levantó la tela negra de la caja y me vio, luego se llevó todo y me sacó de allí, el espejo negro se quebró y se hizo una conexión real⁹³⁷.

En ese momento, como podemos observar, todavía no había entrado en juego la obsidiana, sino que el objeto ritual revelador se componía, “al modo de las copas adivinatorias de Dee”, de un “espejo de agua”⁹³⁸ oscurecido con tinta china. En este primer acercamiento, encontramos asimismo un uso incipiente de atmósferas sonoras (generadas vocalmente), que tomarían otra dimensión en obras posteriores.

A finales de 2016, Zertuche recibe por parte del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA) una beca nacional de producción por un año. Con ella viajará en enero de 2017 a Valencia (España) para participar en el festival de arte de acción “DECADENCE PERFORMANCE”, donde presentó la pieza *Frágil (vacío)*. Ésta, como relata, supuso un punto de inflexión tanto vital como en lo que al desarrollo del proyecto

⁹³⁶ *Ibidem*.

⁹³⁷ ZERTUCHE, Alejandro, “Abscent reflection”
Performance Art Studies, 2015. Disponible en:
<http://www.pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/2015/alejandro-zertuche/>

⁹³⁸ En su texto “Sobre la fragilidad” observamos una alusión velada a *Abscent reflections* y al “espejo de agua”: “Mi relación con este material surge del reconocimiento de la imagen del espejo negro sobre agua, y de reflexionar en la necesidad de romper el enamoramiento típico de narciso para traspasar mi entendimiento hacia otras fronteras” (ZERTUCHE, 2017, *op. cit.*).

se refiere: “Por fin logré una fractura real [...]. Y eso supuso una liberación de energías muy fuertes... como en muchos planos”⁹³⁹. Durante esta acción, Zertuche aparecía tumbado en el suelo con un recipiente de cristal lleno de carbón (“algunas escuelas alquímicas comparan nuestro estado mental común con un carbón, y la conciencia clara con un diamante”⁹⁴⁰). Lo alzaba con sus manos y empezaba a hacer círculos espolvoreando el material. Se incorporaba hasta sentarse y, tomando un poco más de polvo de la vasija, empezaba a soplarlo en dirección a un gran espejo de obsidiana circular (45,5 x 2,6 cm, 10kg) que se encontraba frente a él apoyado en la pared. Entonces se ponía de pie y se alejaba del espejo, dejando que se observase la silueta de su cuerpo que había quedado marcada por el carbón. Acto seguido volcaba el resto del contenido del recipiente sobre sus pies, para arrojarlo con fuerza sobre el sol negro de obsidiana. Después, se acercaba hacia el mismo, lo tomaba, y tras situarlo momentáneamente sobre la silueta-huella de su cuerpo, lo colocaba en la parte que comprendía su primer, su segundo y su tercer chakra⁹⁴¹. Luego pasaba a tenderse sobre su propia silueta y entraba en un estado meditativo. Poco tiempo después, aparecía en escena un hombre europeo⁹⁴² fornido que comenzaba a golpear violentamente al espejo con una pala hasta fracturarlo.



Alejandro Zertuche, *Frágil (Vacío) (Frágil)*, 2017.

⁹³⁹ Dice Zertuche: “Las tías de una amiga, que son «brujas de pueblo», me regañaron y me dijeron que le bajara mi pedo porque había como liberado muchas cosas que no sabía manejar todavía y fue como un periodo muy duro... me deprimí y así...” (Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook).

⁹⁴⁰ BENNETT-GOLEMAN, Tara, *Alquimia emocional*, Nueva York, Penguin Random House, 2019, p. 14.

⁹⁴¹ En el hinduismo, los chakras son centros de energía inmensurables (no medibles) que se localizan en el cuerpo humano entre la zona que comprende el perineo y la parte más alta del cráneo. Según las doctrinas hinduistas, son seis, mientras que la teosofía (de fines del siglo XIX), el gnosticismo (de mediados del siglo XX) y la nueva era (de fines del siglo XX) plantean que son siete; habiéndose convertido en su concepción más generalizada. Los tres chakras inferiores son los más vinculados a nuestro ser físico o material y su vibración es más lenta que la de los superiores. El cuarto chakra se puede considerar como la unión entre nuestro mundo físico y espiritual. Y, los tres superiores, se relacionan con funciones más espirituales y metafísicas.

⁹⁴² Este hecho aporta una capa de significado que nos habla de la sombra del colonialismo, como una realidad más a la que confrontarse en este proceso depuratorio.

Frágil (vacío) es el segundo “ejercicio” de los cinco⁹⁴³ que Zertuche realizó amparado por la beca del FONCA: *Frágil (voz)*, *Frágil (vacío)*, *Ascenso y caída del paradigma I*, *Ascenso y caída del paradigma II* y *Talismán*. *Ascenso y caída del paradigma I* y *II* forman parte de una trilogía en la que se pone de manifiesto el interés latente que durante años el artista había tenido por el concepto de heterotopía de Michel Foucault. De hecho, en la pieza-fanzine en la que se materializa la segunda propuesta recoge un amplio fragmento de la conferencia “De los espacios otros” (*Des espaces autres*), dictada por el filósofo francés en el Cercle d’Études Architecturales el 14 de marzo de 1967. Se trata de un fragmento que nos habla del espejo como una realidad simultáneamente utópica y heterotópica:

El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. [...] Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado, vuelvo sobre mí y empiezo a reconstituirme allí donde estoy⁹⁴⁴.

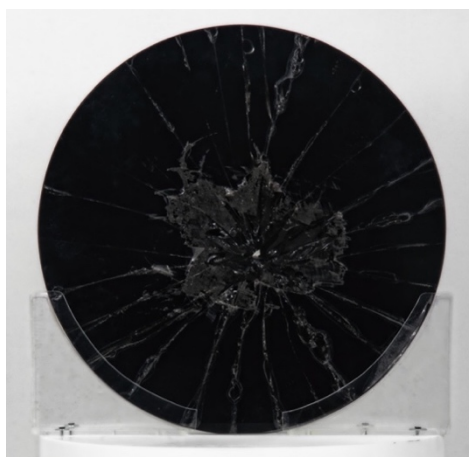
Zertuche, según señala él mismo, entiende “la metáfora de la heterotopía como esto que podemos ver, pero no existe, sino que existe solamente en nuestra mente como el reflejo en el espejo. Entonces esas acciones tenían que ver con destrozarse, destruir, fracturar esos reflejos en los espejos negros para crear una especie de vórtice y liberar energías no solamente mentales sino espirituales y por eso usar los espejos de obsidiana específicamente para abrir estos portales”⁹⁴⁵. Sus declaraciones nos llevan a una fractura del concepto foucaultiano; una puerta que se abre y que lo lleva mucho más allá; un más allá que podría entroncar perfectamente con las siguientes palabras de Pablo de Tarso en su epístola a los Corintios: “Cuando era niño hablaba como niño, pensaba como niño y razonaba como niño. Pero ya de adulto, dejé de comportarme como niño. Sucede lo mismo con nosotros. Ahora vemos todo como el reflejo tenue de un espejo oscuro, pero

⁹⁴³ En realidad, podría haberse compuesto de seis piezas ya que tenía planeado hacer otra performance que finalmente no se llevó a término. Esta iba a consistir en disparar sobre un espejo de obsidiana de dimensiones mucho mayores al usado en *Frágil (vacío)*. Siendo aquí Zertuche el que realizara la fractura. Pero como declara: “[la intención era] irme todavía más allá con la violencia. Pero no pasó, fue suficiente con la última [(*Frágil (vacío)*)] y por eso te digo que ya no me hace sentido hacerla” (Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook).

⁹⁴⁴ Extracto de Michael Foucault extraído de Martínez-Artero Peñalver, María, “UTOPIAS, HETEROTOPÍAS”, *Unidad Docente Espejel*, 2018. Disponible en: <http://unidadespejel.dpa-etsam.com/2018/02/20/utopias-heterotropias/>

⁹⁴⁵ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

cuando llegue lo perfecto, nos veremos con Dios cara a cara. Ahora mi conocimiento es parcial, pero luego mi conocimiento será completo. Conoceré a Dios tal como él me conoce a mí”⁹⁴⁶. Pero a diferencia de la frase de Pablo de Tarso, que cuando habla de “el reflejo tenue de un espejo oscuro” se está refiriendo a una experimentación parcial de la Divinidad (la única que parece ser posible en este reino), en Zertuche el espejo oscuro supone un camino hacia esa meta, pero a través de un proceso de destilación de lo “oscuro” (un habitarlo), que le suponga un avanzar en el camino de su propio *Magnum opus*.



Alejandro Zertuche, *Sol negro, Frágil*, 2017

El uso de la obsidiana, que hasta ahora se había presentado como un material en forma de espejo circular intervenido violentamente, ya sea mediante su arañado y golpeteo para generar sonido, o bien mediante el grabado de sigilos en bajo relieve, o por su fracturación a base de impactos con una pala, toma una nueva forma y dirección en la trilogía del “Ascenso y caída del paradigma” en lo que se refiere a su vertiente disciplinaria y su propia materialidad. Aunque esto a primera vista es lo más llamativo, también experimenta cambios el concepto de la putrefacción que el artista venía abordando en *Frágil* y se produce un viraje en la forma en la que se representa el caos y la violencia. Del uso preponderante del cuerpo –al que nos tenía acostumbrados– pasamos a una deriva escultórico-instalativa (con ecos a Ana Mendieta): en la primera de sus tres partes (*Ascenso y caída del paradigma I*), el cuerpo aparece supeditado al objeto, mientras que en la segunda y en la tercera (*Ascenso y caída del paradigma II* y *III*) acaba por desaparecer. Podría verse como una conjuración heterotópica que aborda los cambios del propio paradigma vital de Zertuche, trabajando su modificación en y desde varios planos.

⁹⁴⁶ Corintios 13:11-13.

Acerca de esto (y trayendo de nuevo a la palestra el tema de la voluntad⁹⁴⁷), le pregunté si en este cambio de paradigma entraba también lo social. El artista me respondió que el proyecto tenía ciertas connotaciones simbólicas hacia lo social (por el material, sus implicaciones históricas, ... etc.), pero que era consciente de que el arte no cambia el mundo. Para él, la necesidad del cambio de paradigma –que relaciona con habitar el nigredo y el caos primigenio– se encuentra fundamentalmente enfocado a su propia individualidad.



Alejandro Zertuche, *Ascenso y caída del paradigma I (Frágil)*, 2017.

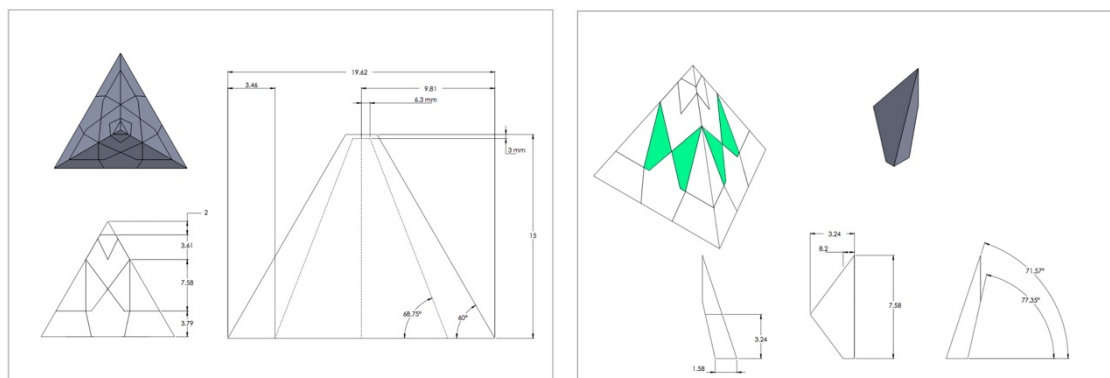
Ascenso y caída del paradigma I (2017) se inicia cuando la cámara, en un plano fijo, nos presenta a Zertuche, de nuevo en el desierto de García, amontonando piedras de obsidiana en bruto delante de un edificio que carece de techumbre y cabecera. La documentación, compuesta por un GIF de 35 segundos de duración muestra una acción reiterativa que acaba en “fracaso”. El artista trata de apilar las piedras unas encima de otras formando un triángulo que nunca llega a completarse. Las últimas fotos del GIF captan a Zertuche sobre el montón de piedras desplomadas con un gesto en el que el artista parece abrazar su caída⁹⁴⁸. La pieza abre una panoplia de significados de los que rescato a Zertuche como una posible personificación de un Sísifo abocado a un castigo que, del mismo modo que Homero no nos explica el motivo en sus escritos, Zertuche también desconoce y quiere conocer⁹⁴⁹. Es el constante lidiar con nuestra parte oscura y es la pulsión psicoanalítica que nos mantiene vivos porque nunca llega a colmarse. El sol sale por el este y se oculta por el oeste, como oculta está la cabecera del edificio y como ocultas están nuestras partes oscuras y el camino hacia la iluminación. El camino hacia la

⁹⁴⁷ Contemplando la primacía de lo egóico tal y como le corresponde a un buen practicante del sendero de la mano izquierda; aspecto que cuestionaremos al finalizar con el análisis de su obra.

⁹⁴⁸ Encontramos aquí una alusión indirecta a su obra de 2016 *Frágil (dentro)*.

⁹⁴⁹ Es susceptible de poner en relación con el libro de Camus *El mito de Sísifo* (1942) donde habla del absurdo de existir.

trascendencia consiste en tratar de completar el incompletable triángulo sin descanso una y otra vez (“el triángulo es la clave de la geometría y está en la base de la «sección áurea», llamada también «proporción divina». Sintetiza la trinidad del ser, como producto de la unidad del cielo y de la tierra, la suma del uno y del dos”⁹⁵⁰).



Alejandro Zertuche, *Ascenso y caída del paradigma III (Frágil)*, 2017.

El segundo capítulo de la trilogía *Ascenso y caída del paradigma II*, donde el cuerpo de Zertuche ya ha desaparecido, se planteó en sus inicios como una escultura-puzzle de obsidiana cuya finalidad era su propia imposibilidad de completarse⁹⁵¹. Pero la idea finalmente se limitó a los planos, a las instrucciones para la construcción de algo perfecto (cómo es una pirámide) que no podía llevarse a término. Las instrucciones se incluyeron en un fanzine (*Ascenso y caída del paradigma II. Manual para una estructura imposible*), junto a un fragmento del texto sobre las heterotopías de Foucault. En línea con la primera propuesta, esta nos habla también de la imposibilidad de completarse en este mundo, de alcanzar la gnosis en su totalidad. El intento constante e incansable por completar un cubo rubik que en este mundo no puede acabar por ser resuelto. Por último, *Ascenso y caída del paradigma III*, se compone de dos fotos que pueden ponerse en relación con la carta decimosexta del tarot (la torre o la casa de Dios) y con la torre de Babel. En ellas asistimos a la visualización de un *axis mundi* conformado por piedras de obsidiana a modo de pilar o columna situado en el centro de un círculo de carbón, en la primera, y a su derrumbamiento, en la segunda. Aquí Zertuche plantea de nuevo lo cíclico e irrevocable de la transgresión, o de la muerte y el renacimiento. Un ciclo que, como reitera, no está exento de violencia.

⁹⁵⁰ Y KAROLUS, Diana, «El significado arcano de los símbolos: El triángulo», 2011. Disponible en: <https://www.elblogalternativo.com/2011/06/19/el-significado-arcano-de-los-simbolos-el-triangulo-419/>

⁹⁵¹ Las dos primeras obras de *Ascenso y caída del paradigma* coinciden, más allá de los aspectos generales citados sobre ese habitar el nigredo, con una focalización en la imposibilidad, la incompletud, lo fragmentario, ...; la puesta en escena de una performatividad eterna de lo inclausurable.



Alejandro Zertuche, *Ascenso y caída del paradigma II (Frágil)*, 2017.

El artista regiomontano resume los trece ejercicios que por el momento componen el proyecto o la serie *Frágil* (y que no podemos describir aquí en su totalidad) en “dos” momentos o estadios (teniendo en cuenta a su vez el futuro inmediato del proyecto): una primera fase marcada por el caos y asociada a un habitar violento de la etapa inicial del proceso alquímico conocido como nigredo (reconocer la sombra⁹⁵²) y un segundo momento, en el que está inmerso ahora mismo, que tiene que ver con la reintegración⁹⁵³. El primer umbral podría definirse quizás con la breve, pero elocuente frase de su texto “Sobre la fragilidad”: “un caos que precede aún a su creación”⁹⁵⁴, algo así como la etapa de la erupción volcánica. Zertuche insiste en que el uso mágico de una poética de la violencia en esta fase es ineludible: “la destrucción de los reflejos y la apertura de portales tiene que ver con la necesidad del cambio de paradigma, desde ahí lo relaciono al nigredo, al caos, a lo primal, al cambio, y por ende tenían que ser violentos hasta cierto grado. [...] [Pues] los cambios son violentos, de una forma u otra”⁹⁵⁵. El tema de la violencia abre un debate amplio y complejo y, de forma inevitable, vuelve a sacar a flote de las profundidades al sendero de la mano izquierda y a la dicotomía maniquea y reduccionista blavatskyana en donde, dentro de la literatura ocultista, se inscribe. Efectivamente la senda de la mano izquierda está mayoritariamente asociada con la destrucción.

⁹⁵² “El arquetipo de la sombra representa, según la psicología analítica de Carl Jung, el «lado oscuro» de nuestra personalidad. Se trata de un submundo convulso de nuestra psique donde se contiene lo más primitivo, los egoísmos más afilados, los instintos más reprimidos y ese «yo desautorizado» que la mente consciente rechaza y que sumergimos en los abismos más profundos de nuestro ser” (SABATER, Valeria, “El arquetipo de la sombra: el lado oculto de nuestra psique”, *La mente es maravillosa*, 2017. Disponible en: <https://lamenteesmaravillosa.com/arquetipo-de-la-sombra-lado-oculto/>).

⁹⁵³ Si anteriormente exponíamos que *Ejercicios para cultivar la voluntad* era una serie que buscaba una toma de conciencia o acercamiento al nigredo y *Frágil* un conjunto de estrategias o formas de habitarlo, observamos cómo en la segunda etapa de este segundo proyecto, marcado hasta el momento por la violencia, pasa de la experimentación del cuervo negro a trabajar su integración.

⁹⁵⁴ ZERTUCHE, 2017, *op. cit.*

⁹⁵⁵ Conversación mantenida con Alejandro Zertuche vía Facebook.

El problema viene, a mi juicio, cuando la destrucción es leída siempre y en todo lugar como algo negativo. La destrucción y el caos en el marco de la vía de la Mano Izquierda, a través de Zertuche, interpela, habitando el nigredo, el *statu quo*, la visión cerrada y reduccionista de carácter dual⁹⁵⁶. El camino de la mano izquierda, y también el trabajo de Zertuche, va en ese sentido, como afirma Flowers, “a contracorriente de las normas culturalmente establecidas y los convencionalismos del «bien» y del «mal»”⁹⁵⁷. Cuestiona tanto la forma de dar sentido a la realidad desde la mirada hegemónico-occidental y a su moral, como el propio dar sentido en sí mismo. De este modo, desquebraja una de sus principales narrativas o vías de conocimiento: la razón (y su ligazón con el pensamiento ilustrado). En efecto, como ya he señalado varias veces, me parece esencial tener en cuenta cómo los discursos varían en función de una época y una geografía concreta. El tema de la violencia en Latinoamérica adquiere un complejo y plural entramado de significados que van desde su pasado remoto con las prácticas sacrificiales por parte de los aztecas, pasando por el colonialismo español⁹⁵⁸, hasta el presente más inmediato del narcotráfico y sus políticas de violencia estatal. Así, los individuos contemplan y encuerpan posicionamientos ante la misma que pueden hacer que, desde occidente, nos llevemos las manos a la cabeza.

Esto me recuerda a una conversación concreta que mantuve con el artista nuevoleonés Abraham Salvador Tornero cuando debatíamos sobre el uso de la magia y su relación con la ética y la moral. Él, de una forma clara y concisa, afirmaba cómo había maldecido públicamente a unos narcos en una plaza. Decía que él no tenía miedo y que no creía en la justicia, solo en la venganza. A continuación, transcribo parte de la conversación: “Abraham: Voy a juntar las cenizas y las voy a mezclar con polvo de siete chiles (las brujas mexicanas los usan para alborotar a los espíritus del mal). Para alborotarlos y [que] hagan más pinche daño, hahaha... Diego: ¿Pero eso no se puede volver en tu contra? A: nada se puede volver en mi contra. Esto es venganza. No estoy haciendo justicia”⁹⁵⁹. Las prácticas zertucheianas trabajan de forma bidireccional: en lo individual y lo colectivo, y en lo simbólico y en lo mágico. A pesar de que el artista

⁹⁵⁶ Sería interesante plantear un desarrollo teórico-crítico sobre el cuestionamiento de una noción dual de la ética y la moral a la luz del Rebis.

⁹⁵⁷ FLOWERS, Stephen, “Excerpt from Lords of the Left-Hand Path: A History of Spiritual Dissent” en AAGAARD PETERSEN, Jesper, *Contemporary Religious Satanism. A critical Anthology*, New York - London, Routledge, 2016, p. 243.

⁹⁵⁸ Es interesante destacar cómo el trabajo con la violencia a través de la obsidiana ha ido revelando otras suertes de violencias que Zertuche no contemplaba. Verbigracia, la del carácter colonial que “de forma casual” se manifestó en “Frágil (vacío)” con los golpes ejecutados sobre el espejo de obsidiana por un hombre euroblanco.

⁹⁵⁹ Conversación mantenida con Abraham Salvador Tornero vía Facebook.

considera que “el arte no cambia el mundo”⁹⁶⁰, mi impresión es que con sus prácticas se hace vibrar de alguna manera la gran telaraña del universo en algunos puntos que exceden aquellos que le configuran a uno mismo. Quizá podría criticarse el uso “egoísta” de la magia del camino de la mano izquierda por parte de Zertuche en la primera etapa de su trabajo. Si bien es necesario cuestionar el *statu quo* y dar lugar a los grises y a la interseccionalidad de la realidad teniendo una mirada más poliédrica, a mi modo de ver la magia, como el feminismo, exige responsabilidad y compromiso hacia los otros y para con una misma.

A ese respecto, la segunda etapa del proyecto “Frágil” implica un cambio de posición: ahora, una vez reconocida y habitada la sombra, expulsada del volcán la obsidiana y ya solidificada, se inicia la reintegración. Si cuestionábamos el individualismo de Zertuche en la primera serie de procesos, la segunda, como afirma el propio artista, “ya no es precisamente o exclusivamente para mí sino para que sea una onda expansiva, literalmente”. Parece que en ese habitar la oscuridad de forma violenta el reflejo especular le ha llevado a trabajar con el nigredo desde la reintegración, una reintegración que se conecta directamente con lo colectivo. Y es ahí donde, según apunta Alejandro Martínez-Gallardo se encuentra la verdad de la autorrealización: “Hallar la propia voluntad y hacerla, pase lo que pase, se convierte en un acto ético en el sentido de que, si un hombre ha abolido su ego, entonces su propia voluntad es la voluntad del universo –de lo objetivo y transpersonal que atraviesa al hombre y otorga unidad a toda la existencia– y de la energía vital que recorre su organismo”⁹⁶¹. Asimismo cabe destacar cómo ahora mismo Zertuche se encuentra en una etapa de investigación, en la que su intuición y experiencia le están llevando de nuevo a lo sonoro y cree ver en ello una suerte reintegradora y sanadora: “(...) ya vi que puede provocar el tacto de la piedra en el cuerpo, ahora quiero entender su vibración como efecto [...] Si tiene [...] capacidad [...] de sanación como *sound therapy*”⁹⁶².

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos: ¿dónde y de qué manera aparece en la producción de Zertuche el andrógino? Cuando observamos la obra del artista regiomontano en su conjunto, advertimos la presencia conceptual del andrógino de forma constante, pero si tratamos de identificar una representación de la androginia explícita en base al binarismo identitario occidental, no la hallaremos en su trabajo. Es curioso porque,

⁹⁶⁰ Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

⁹⁶¹ MARTÍNEZ-GALLARDO, Alejandro, “«Haz lo que tú quieras será toda la Ley», la ética trascendental de Aleister Crowley”, *pijamasurf*, 2012. Disponible en: <https://pijamasurf.com/2012/02/haz-lo-que-tu-quieras-sera-toda-la-ley-la-etica-trascendental-de-aleister-crowley/>

⁹⁶² Conversación mantenida con el artista vía Facebook.

aunque el artista lleva barba (un elemento asociado socioculturalmente como distintivo de la virilidad), la masculinidad en sus performances se diluye. Su forma de performativizar, de aparecer en la acción, la energía que emana y que se averigua capturada en los registros, desbordan las categorías o de alguna manera nos aleja de ellas. En una conversación por Facebook me exponía lo siguiente: “en ese tema creo que ya es un *overall* de mi vida completa pues, porque bueno, pues, antes de que existiera toda esta cosa del género no binario y lo fluido y demás, yo ya me consideraba una persona andrógina y me sigo considerando una persona andrógina, aunque sea un hombre cisgénero. Simplemente es que eso se traspasa a mi energía y a veces puedo ser tanto masculino como femenino y/o estar en un intermedio. O que mucha gente me hable en femenino porque les parezco una mujer, básicamente. O, no sé, creo que eso se traspasa también en mi práctica mágica”⁹⁶³.

En la introducción, mencionamos que, de distintas maneras y en diferente medida, todxs lxs autores incluidxs en este capítulo daban a entender con su trabajo una doble subversión identitaria que responde a un claro carácter soteriológico. Por una parte, aspiran a evidenciar y deconstruir la “dictadura” cisheteropatriarcal y, por otro, quieren lidiar con las diferentes barreras que nos impiden “salir” de la discontinuidad y, por tanto, caminar hacia nuestra autorrealización cuyo objetivo final es entrar en comunión con el Uno. Como hemos podido ver de forma exhaustiva, Zertuche se encuentra activamente implicado en la segunda subversión identitaria que es prioritaria para él. En lo que respecta a la primera vía soteriológica (la que se relaciona específicamente con el cuestionamiento sexo-genérico), el tipo de transgresión que emana su obra tiene que ver, a mi juicio, con una suerte mágico-perceptiva de “borrado” y de descentralización –de desvanecimiento– de las marcas de género, a pesar de que estas cuestiones políticas parezcan estar fuera de su agenda artística. De todas formas cabe puntualizar que el mero hecho de aspirar a esa comunión con el Uno, implica entrar en sintonía con su vibración post-dualista que ineluctablemente incluye la dimensión sexo-genérica.

⁹⁶³ *Ibidem*.

Conclusión

La presente investigación ha servido para comenzar a explorar, desde un punto de vista teórico, las tres dimensiones que configuran mi presente y que, como expliqué en la introducción, siempre me han acompañado de una u otra manera a lo largo de mi vida: la espiritualidad en su vertiente esotérica (que de las tres es la que ha quedado aquí menos representada en su profundidad), el arte (principalmente a través de la performance) y las políticas *queer*. Dentro de la pluralidad de lo *queer* –y en particular de la subversión del sistema sexo-género–, este trabajo se ha centrado en el ámbito de las políticas *drag*. Así, he intentado poner en valor ciertas tipologías o manifestaciones performativas de lo *drag* que estimo relevantes no sólo para la constitución del imaginario de lxs artistas analizadxs en el capítulo cuarto de la tesis (quienes matizan, cuestionan y amplian este concepto), sino en gran medida –ya sea de forma consciente o inconsciente– para el grueso de los sujetos LGBTI+ y *queer*. Siguiendo a Teresa Alario y Ana de Miguel, podría decirse que las historias de estos sujetos, como las de las propias mujeres, aparecen en las narraciones patriarcales “deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia”⁹⁶⁴: mi investigación ha intentado buscar uno de los hilos conductores que pone de manifiesto esa herencia invisibilizada, presentando algunos casos que abarcan desde mediados del siglo XVIII hasta finales del XX y que no han sido apenas estudiados en el ámbito hispanohablante.

Asimismo, he hecho hincapié en cómo lxs artistas analizadxs en el último capítulo “son” “herederxs de Butler”, dado que sus prácticas performativas han sido adquiridas en gran medida a través de los diferentes contactos mantenidos con instituciones en la que la teoría de la autora estadounidense ha permeado ampliamente. A esta realidad se suma la de internet, fundamental como nuevo espacio de creación, difusión, recepción y encarnación de lo *drag*. Este aspecto, que solo he podido abordar de forma inicial en esta tesis, creo que requería una mayor atención en futuras investigaciones, no solo en lo que se refiere a las políticas *drag*, sino en relación a todxs lxs artistas que trabajan dentro del ámbito de las espiritualidades *queer* y las prácticas de la performance. Fue a través de internet cómo tomé conciencia de la creciente espiritualidad devenida de la entrada en la Era de Acuario, una espiritualidad vinculada a esa “gran red”, a ese “respirar juntxs”, que se ratificó, como apunté en la introducción, a través de conversaciones vía Facebook con

⁹⁶⁴ ALARIO & DE MIGUEL, *op. cit.*, p. 202.

diferentes artistas a lo largo y ancho del globo que me derivaban a otras conversaciones con otrxs nuevxs creadorxs afines a esta realidad. La figura mitológica del Rebis me sirvió para identificar esta creciente dimensión dentro del *performance art* y abordar las dos vías soteriológicas (por un lado, el señalamiento y deconstrucción del sistema cisheteropatriarcal y, por otro, la trascendencia de lo sexo-genérico, lo dual, y así como la de lo matérico) en las que operan, a mi juicio, muchxs de estxs creadorxs.

Si bien todxs lxs artistas recopiladxs apuestan por la performance como un terreno privilegiado para transmitir esa cosmovisión, habrá que ver, en el futuro, cómo evoluciona este fenómeno que apenas acaba de iniciarse. Esto requiere no sólo seguir conversando con ellxs y caminar en el presente, sino indagar más a fondo en el pasado de la relación entre prácticas corporales y espiritualidad⁹⁶⁵, poniendo el foco en el género, el deseo y la sexualidad. También quiero poner de relieve cómo, para mí, continuar con esta investigación es, más allá de una necesidad personal, un posicionamiento político, dado que esta dimensión ha sido, en general, obliterada en el ámbito académico, principalmente, en mi opinión, debido a la existencia de prejuicios que se anclan en presupuestos propios de la Modernidad. En este seguir contemplando las ausencias presentes en esta investigación y los caminos que se abren, no puedo dejar de mencionar, por supuesto, la necesidad de seguir profundizando en la obra de lxs artistas recopiladxs a lo largo de estos años, muchxs de los cuales no han podido ser incluidxs, por exigencias de tiempo y espacio, en esta investigación. Para concluir, quiero poner de manifiesto que esta tesis, además de haberme ayudado a madurar como investigador, me ha servido para tomar conciencia de mi realidad personal y de la forma en la que, al mismo tiempo que caminamos hacia la posibilidad, tal y como vemos en la carta del colgado del Tarot, podemos mirarla desde otro punto de vista.

⁹⁶⁵ De las pocas obras de referencia sobre una historiografía que pone en relación espiritualidad y artes escénicas y/o performance, cabe destacar la siguiente: LINGAN, Edmund B., *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

Bibliografía

- ACKROYD, Peter, *Dressing Up: Transvestism and Drag, the History of an Obsession*, New York, Simon & Schuster, 1979.
- ADAMS, Katherine & KEENE, Michael, *Women of the American Circus, 1880-1940*, North Carolina, McFarland & Company, 2012.
- AFP, “Gay animals ‘come out’ in Oslo exhibition”, *abc.net*, 2006, Disponible en: <https://www.abc.net.au/news/2006-10-28/gay-animals-come-out-in-oslo-exhibition/1296570>
- ALARCÓN MÚGICA, Alonso, *Masculinidades Polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana 2000-2015* (tesis de maestría), Univesidad Veracruzana, 2017.
- ALARIO, Teresa & DE MIGUEL, Ana, “Comentario de la obra de Mary Beth Edelson *Algunas artistas norteamericanas vivas/La última cena*”, en GIAVERI, Francesco (comisario), *Kiss Kiss Bang Bang* (catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2007.
- ALBARRÁN, Juan, *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Catedra, 2019.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre: Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, 1997.
- , *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, AKAL, Madrid, 2007.
- AMIGOT, Patricia, “Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina”, *Athenea Digital*, n. 11, 2007, pp. 209-218.
- ANDERSON, Alexandra, “The Chemical Bank Encounter and Other Events in the Artlife of Stephen Varble”, *Village Voice*, 10 May, 1976, pp. 130-131.
- AROLA, Raimon, *Alquimia y religión: los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 2008.
- ART... “Art AIDS America: Groundbreaking Exhibition Debuts at Tacoma Art Museum on October 3”, 2015. Disponible en: https://www.tacomaartmuseum.org/wp-content/uploads/2014/11/MEDIA-RELEASE-Art-AIDS-America_July-15-update-7_22.pdf
- ATTIVISTA... “Attivista LGBT, Genova anni '70: intervista a Francesco”, *Arcigay Genova*, 2014. Disponible en: <https://www.arcigaygenova.it/2014/09/02/attivista-lgbt-a-genova-negli-anni-70-intervista-a-francesco/>

- AUSINA, Anne-Julie, “La performance comme force de combat dans le féminisme”, *Recherches féministes*, Volume 27, n. 2, 2014, pp. 81–96.
- , “Le témoignage féministe chez Grisélidis Réal, La mère des putains” en NENGHEH MENSAH, Maria, *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social? Problèmes sociaux et interventions sociales*, Québec, Presses d’Université du Québec, 2017, s/p.
- , *Performer la femme sauvage, entre chienne et louve: itinéraire d’une lectrice de Virginie Despentes et de Clarissa Pinkola Estés*, Université Michel deMontaigne - Bordeaux III, 2014.
- AUSLANDER, Philip, *Performing Glam Rock*, Michigan, The University of Michigan Press, 2009.
- AYALA LOZANO, Samuel, “Umbrales”, *Pay de Menta Colectivo*, 2012. Disponible en: <https://paydementa.jimdo.com/2012/05/29/alejandro-zertuche/>
- AYERBE, Nerea, “Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance”, *Revista Brasileira de Estudos de Prensça*, Porto Alegre, vol. 7, n. 3, 2017, pp. 551-572.
- B., Alex, *La Società De/Generata. Teoria e pratica anarcoqueer*, Edizione Nautilus, Torino, 2012. Disponible en: <https://anarcoqueer.files.wordpress.com/2015/01/resistenzaqueerradicale.pdf>
- BADIOU, Alan, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- BAKER, Roger, *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York, New York University Press, 1994.
- BALLESTÍN, Lucas, “Gender as Colonial Object. The spread of Western gender categories through European colonization”, *Public Seminar*, 2018. Disponible en: <http://www.publicseminar.org/2018/07/gender-as-colonial-object/>
- BANES, Sally, *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- BARCA, Dane, “Adah Isaacs Menken: Race and Transgendered Performance in the Nineteenth Century”, *MELUS*, vol. 29, n. 3-4, 2004, pp. 293-306.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- , *Historia del ojo*, México, Letrae, 1994.
- BAY-CHENG, Sarah, *Mama Dada: Gertrud Stein’s Avant-Garde Theater*, New York - London, Routledge, 2004.

- BENNETT-GOLEMAN, Tara, *Alquimia emocional*, Nueva York, Penguin Random House, 2019.
- BENSAÏD, Daniel, “Alain Badiou and the Miracle of the Event” en HALLWARD, Peter, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Londres, Continuum, 2004, pp. 94-105.
- BERNARD, Anaïs, “«Post-Érotisme», une performance d’A.J Dirtystein”, *Corps en Immersion*, 2013. Disponible en: <http://corpsenimmersion.overblog.com/-post-%C3%89rotisme-une-performance-d-a.j-dirtystein>
- BEVACQUA, Guillermina, “México-Argentina: la identidad muxe en Réquiem para un Alcaraván de Lukas Avendaño”, *KARPA*, n. 7, 2014, pp. 1-16.
- BLANCO, Fernando, “Queer Latinoamérica: ¿Cuenta regresiva?” en VITERI, María Amelia; SERRANO, José Fernando & VIDAL-ORTIZ, Salvador, *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur*, Madrid, Egales, 2013, pp. 95-113.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna, *Glosario Teosófico*, Barcelona, Humanitas, 2013.
- BOCCARDI, Facundo, “La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano”, *Aesthetika*, vol. 5, n. 2, 2010, pp. 24-30.
- BOTTOMS, Stephen J., *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Michigan, University of Michigan Press, 2004.
- BRAIDOTTI, Rosi, “Cyberfeminism with a Difference”, *New formations: a journal of culture/theory/politics*, n° 29, pp. 9-23; trad. española de Carolina Díaz, “Un ciberfeminismo diferente”. Disponible en: <http://www.estudiosonline.net/texts/diferente.html>
- BRAY, Alan, *Homosexuality in Renaissance England*, New York, Columbia University Press, 1982.
- BRÉVILLE, Benoît, “Homosexuels et subversifs”, *Le Monde diplomatique*, n. 118, 2011. Disponible en: <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/118/BREVILLE/47101>
- BRIDENBAUGH, Carl, *Vexed and Trumbled Englishmen, 1590-1642*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- BRIGHT, Susan, *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, London, Thames and Hudson, 2010.
- BRONCANO, Fernando, *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Herder, 2009.
- BROWN, Gordon, “‘An Interview with Tom Barron, ‘World’s Tallest Clown’, *Bandwagon: The Journal of the Circus Historical Society*, n. 40, 1996.

- BULLOUGH, Vern & BULLOUGH, Bonnie, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. --.
- BURCKHARDT, Titus, *Alquimia: significado y origen del mundo*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BURGOS DÍAZ, Elvira & HERNÁNDEZ PIÑERO, Arantxa, “El deseo lesbiano como potencia feminista”, *Aquí y Ahora: Jornadas Feministas Estatales*, Granada, 2009, s/p.
- BURNHAM, Linda Frye, “Have You Heard From Dreva?”, *High Performance*, vol. 3, n. 1, 1980, pp. 18-29.
- BUSZEK, Maria-Elena, “Representing ‘Awarishness’: Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-Up”, *TDR*, vol. 43, n. 4, 1999, pp. 141-162.
- BUTLER, Judith, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, n. 18, 1998, pp. 296-314.
- , “Sexual Traffic: entrevista con Gayle Rubin”, en WEED, Elizabeth y SCHOR, Naomi, *Feminism Meets Queer Theory*. Bloomington and Indianapolis, *Indiana University Press*, pp. 73-74.
- , “Variations on sex and gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault” en BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla, *Feminism as critique: essays on the politics of gender in late-capitalist societies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 128-142.
- , *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002
- , *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- CAMÍN, Alfonso, *Carey y nuevos poemas*, México, Revista Norte, 1945.
- CAMP, Briana, “Negative Attitudes Toward «Molly» Subculture in Eighteenth Century London: An Analysis of Textual Agencies Regarding the Emerging Gay Community”, *The Eagle Feather*, 2012. Disponible en: <https://eaglefeather.honors.unt.edu/2012/article/27#.XkqA1Bd7muU>
- CAMPBELL, Alyson & FARRIER, Stephen, *Queer Dramaturgies. International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- CAMPOS BERTORELLI, Juan Manuel, *Resiliencia y manejo de condiciones materiales en drag Queens* (tesis doctoral), Montevideo, 2015.
- CARBALLIDO, Emilio, “Nora”, *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*, vol. 17, n. 3, 1981, pp. 30-36.

- CARLSON, Marvin, *Performance: a critical introduction*, New York – London, Routledge, 2013.
- CARMAN, Colin Edward, “Drag queen”, en O’BRIEN, Jodi, *Encyclopedia of Gender and Society*, California, SAGE, 2009.
- CARRASCOSA, Sejo & VILA NÚÑEZ, Fefa, “Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias” en VV.AA., *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005, pp. 45-60.
- CASELLAS, Joan, “La baronesa Dadá: Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer”, *Efímera*, vol. 2, n. 1, pp. 21-25.
- CHADWICK, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1991.
- CAHUN, Claude, *Aveux non avenus*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2011.
- CHAVARÍA ALFARO, Gabriela, “El posthumanismo y el transhumanismo: transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica”, Universidad de Costa Rica, 2013.
- COBRIN, Pamela, “She’s old enough to be a beautiful young boy: Sarah Bernhardt, breeches roles and the poetics of aging”, *Women & Performance a journal of feminist theory*, vol. 22, n.1, 2012, pp. 47-66.
- COLORADO NATES, Óscar, “La fotografía surrealista que indagó la identidad como un fenómeno poliédrico, al tiempo que desafió, descaradamente, al III Reich”, *oscarenfotos.com*, 2017. Disponible en: https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/#_ednref7
- COMENAS, Gary, “Conquest of the Ridiculous: Ronald Tavel, John Vaccaro and Charles Ludlam”, *warholstars*, 2008. Disponible en: <https://warholstars.org/ridiculous.html>
- COOK, James, “Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P. T. Barnum’s ‘What Is It?’ Exhibition” en GARLAND-THOMSON, Rosemarie, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996.
- CORBETT, Andrew M., *Queering New Media: Connectivity in Imagined Communities on the Internet*, 2015.
- CRESPO, Miguel J., “El director de La utopía de la mariposa, nos habla del documental de Plumas Atómicas”, *Plumas Atómicas*, 2019. Disponible en: <https://plumasatomicas.com/opinion/utopia-mariposa-busqueda-muxe-lukas-avendano-reportaje-documental-plumas-atomicas/>

- , “La utopía de la mariposa: proyección de un documental de Plumas Atómicas”, *Plumas Atómicas*, 2019. Disponible en: <https://plumasatomicas.com/opinion/utopia-mariposa-busqueda-muxe-lukas-avendano-reportaje-documental-plumas-atomicas/>
- CROWLEY, Aleister, *Liber ABA, Book 4, Part II*, Newburyport, Weiser, 2008.
- CUCCO, Enzo, “«NON VI PERMETTEREMO PIU». 5 aprile 1972 a Sanremo, la prima manifestazione del FUORI!”, *Gay Independent*, 2012. Disponible en: <http://gayindependent.blogspot.com/2012/04/non-vi-permetteremo-piu-5-aprile-1972.html>
- DALLA TORRE, Elena, “Dominio femenino, opresión masculina: un nuevo segundo sexo”, *Gender/Sexuality/Italy*, n. 2, 2015, pp. 130-134.
- DAVENPORT ADAMS, William, “Burlesque: Old v. New”, *The Theatre*, 1896, pp. 144-145.
- DAVENPORT, Jeremiah, *From the Love Ball to RuPaul: The mainstreaming of drag in the 1990s*, Ohio, Case Western Reserve University, 2017.
- DAVIS, Janet, *The Circus Age: Culture & Society Under American Big Top*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002.
- DAVIS, Jim, ““Slap On! Slap Ever!”: Victorian Pantomime, Gender Variance, and Cross-Dressing”, *New Theatre Quarterly*, vol. 30, n. 3, 2014, pp. 218-230.
- DAVIS, Jim, *Victorian Pantomime: A Collection of Critical Essays*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Madrid, Aguilar, 1981.
- DE BOURGOGNE, Yvonne, “Modes et Travelos”, *L’Antinorm*, n. 1, 1972-73, p. 10.
- DE DIEGO, Estrella, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992.
- DE LA MORA MARTÍ, Laura, “Lukas Avendaño un acercamiento a sus propuestas y obras” en MUÑIZ GARCÍA, Elsa & LIST REYES, Mauricio, *Memorias del VI Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, pp. --.
- DE L’AMOUR... “De L’amour Dans Nos Chairs Oubliées”, *The humans mag*, 2018. Disponible en: <https://www.thehumansmag.com/post/de-lamour-dans-nos-chairs->
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- , *Kafka por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1990.
- DEL MONTE MARTÍNEZ, Fernanda, “Pensamiento trágico en la escena performática mexicana” en MARÍN, Paola & ALZATE, Gastón, *Cartografías críticas. Volumen II:*

- Prácticas artísticas. Reflexiones en torno al cuerpo y la memoria*, Los Angeles, Karpa, 2018. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/f-del-monte-0>
- DELORME, Wendy, “La chronique «précipités» est une mini-galerie de portraits tenue par Wendy Delorme au gré de ses rencontres”, *Hétéroclite*, n. 113, 2016, p. 30.
- DE LOS ÁNGELES ESCOBAR LASTRA, Carolina, *Poéticas y políticas de-generativas en tres narradoras latinoamericanas contemporáneas* (Tesis doctoral), Universidad de Concepción, Concepción, 2016.
- DERRIDA, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- DE SIENNE, Sainte Catherine, *Le livre des dialogues*, Paris, Seuil, 2002.
- DESPENTES, Virginie, *Teoría King Kong*, Tenerife, Melusina, 2009.
- DEVITT, Rachel, “Girl on Girl, Fat Femmes, BioQueens, and Redefining Drag”, en WHITELEY, Sheila & RYCENGA, Jennifer, *Queering the popular pitch*, New York - London, Routledge, 2006, pp. 27-39.
- DEVUN, Leah, “The Jesus Hermaphrodite: Science and Sex Difference in Premodern Europe”, *Journal of the History of Ideas*, volume 69, n. 2, April 2008, pp. 193-218.
- DUDECK, Michael, *Religion*, Canadá, 2012.
- DUPUIS, Chris, “Michael Dudeck’s messiah complex”, *Xtra*, 2015. Disponible en: <https://www.dailyxtra.com/michael-dudecks-messiah-complex-66148>
- DVORSKY, George & HUGHES, James, “Postgenderism: Beyond the Gender Binary”, IEET (Institute for Ethics and Emerging Technologies) Monograph Series, 2008. Disponible en: <https://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf>
- E. LOZANO, Rafael, “Lukas Avendaño: Un caso exitoso del fracaso”, *Qué pasa Oaxaca*, 2019. Disponible en: <https://www.quepasaoaxaca.com/es/lukas-avendano-un-caso-exitoso-del-fracaso/>
- ECCLES, Tom, “Lynda Benglis: NSFW 40 Years After Artforum”, *Vulture*, 2014. Disponible en: <https://www.vulture.com/2014/11/lynda-benglis-undaunted-40-years-after-artforum.html>
- EDELMAN, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural theory*, New York - London, Routledge, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2014.
- , *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Guadarrama, 1969.

- ELKIN, Lauren, “Reading Claude Cahun”, *The Quarterly Conversation*, n. 13, 2008. Disponible en: <http://quarterlyconversation.com/claude-cahun-disavowals>
- ENGEL, James, F. FIORILLO, Henry, & CAYLEY, Murray A., *Market segmentation; concepts and applications*, Michigan, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- ENTREVISTA... “Entrevista a Lukas Avendaño”, *Col·lectiu i+*, 2018. Disponible en: <http://collectiuimes.com/entrevista-lukas-avendano/>
- ENRIGHT, Robert, “Interview between Robert Enright and Michael Dudeck”, 2013. Disponible en: <http://www.michaeldudeck.com/text/>
- EPPS, Philomena, “The Trash Couture of Stephen Varble”, *Frieze*, 2019. Disponible en: <https://frieze.com/article/trash-couture-stephen-varble>
- EVANS, Arthur, *Brujería y contracultura gay. Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirla*, Barcelona, Descontrol, 2015.
- EVANS, Dave, *The History of British Magic after Crowley*, Hidden Publishing, 2007.
- FEATHER, Stuart, *Blowing the Lid: Gay Liberation, Sexual Revolution and Radical Queens*, London, John Hunt Publishing, 2016.
- FEATHER, Stuart, *Blowing the Lid: Gay Liberation, Sexual Revolution and Radical Queens*, London, John Hunt Publishing, 2016.
- FELICE, Magdalena, “Love & Sex. Renate Bertlmann’s Art in the 1970s”, pp.1 - 3. Disponible en: http://www.bertlmann.com/pdf/felice_e.pdf También publicado en: VV.AA., *L’arte di Reante Bertlmann negli anni settanta = Renate Berthlann’s art in the 1970s*, Milano, Electa, 2010.
- FELMAN, Shoshana, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980.
- FEMINIST... “Feminist Actionism – Friedl Kubelka and Valie Export”, *British Journal of Photography*, 2014. Disponible en: <https://www.bjp-online.com/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/>
- FENSHAM, Rachel, “Transvestophilia and gynomimesis: Performative strategies and feminist theory”, *Cultural Studies*, vol. 10, n. 3, 1996, pp. 483-497.
- FERGUSON, Marilyn, *La Conspiración de Acuario. Transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*, Barcelona, Kairós, 1994.
- FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi, “Introducción al discreto humor de Jorge Mañach”, *La Gaceta de Cuba*, n. 3, 2018, p.23. Disponible en: http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/gaceta_3-2018-a.f_web.pdf
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las indias*, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1992.

- FERRANDO, Francesca, *Philosophical Posthumanism*, London, Bloomsbury, 2019.
- FERREDAY, Debra “Adapting Femininities: The New Burlesque”, *M/C Journal*, vol. 10, n2, 2007. Disponible en: <http://journal.media-culture.org.au/0705/12-ferreday.php>
- FHAR, Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire, *Rapport contre la normalité*, Paris, Champ Libre, 1971.
- FINDING... “Finding Aid for the The Fire of Life: The Robert Legorreta - Cyclona Collection 1962 - 2002” del UCLA Chicano Studies Research Center en el Online Archive of California, 2017, p. 32. Disponible en: <http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/ucla/clucs/legorret.pdf>
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- FLOWERS, Stephen, “Excerpt from Lords of the Left-Hand Path: A History of Spiritual Dissent” en AAGAARD PETERSEN, Jesper, *Contemporary Religious Satanism. A critical Anthology*, New York - London, Routledge, 2016, pp. --.
- FOUCAULT, Michael, “Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad”, en *Estética, Ética y Hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , Michel, “Las redes del poder. Conferencia en la facultad de filosofía de la Universidad de Bahía” en *Dichos y Escritos*, tomo II, Paris, Gallimard, 1994.
- , “Los espacios otros” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- , *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- , Michel, *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber I*, México, Siglo XXI, 1987.
- , Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- , Michel, *Microfísica del Poder*, La Piqueta, Madrid, 1991.
- , Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- FRÉMION, Yves y RICHE, Daniel, “La parole au Fléau social groupe n°5 du FHAR”, *Actuel*, n. 25, 1972, p. 9.
- G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- GAMMEL, Irene, “Limbswishing Dada in New York: Baroness Elsa’s Gender Performance” en HJARTARSON, Paul & KULBA, Tracy, *The Politics of Cultural Mediation: Elsa von Freytag-Loringhoven and Felix Pail Greve*, Canada, University of Alberta Press, 2003, s/p.
- GAMSON, Joshua, *The Fabulous Sylvester: The Legend, The Music, The Seventies in San Francisco*, New York, Picador, 2006.

- GANDER, Kashmira, “A pioneering 1960s gay rights activist on the time he staged a sit-in with a bunch of drag queens”, *Independent*, Londres, 2017. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/gay-rights-activist-1960s-pioneering-liberation-front-drag-queens-name-sit-in-pub-any-other-key-a7542331.html>
- GARCÍA FANLO, Luís, “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”, *A Parte Rei*, n. 74, 2011, pp. 1-8. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- GAY LIBERATION FRONT, *Gay Liberation Front Manifesto*, London, 1971. Disponible en: <https://sourcebooks.fordham.edu/pwh/glf-london.asp>
- GAYLE, Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” en LAMAS, Marta, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEGUNAM, 1996, pp. 35-96.
- , “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en VANCE, Carole, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Talasa, 1989, pp. 113-190.
- GHERA, Francesco, *Queer e narrativa italiana. Genealogie, impegno politico e linee letterarie* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla & Università degli Studi di Sassari, 2017.
- GIORGI, Gabriel, “La lección animal: pedagogías queer”, Boletín n. 17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, 2013, pp. 1-40. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/347087759/Gabriel-Giorgi-Pedagogias-Queer>
- GLEASON, Aranza, “Adam y Eva: El amor, un ser andrógino”, *Enlace judío*, 2017. Disponible en: <https://www.enlacejudio.com/2017/02/13/adam-y-eva-el-amor-un-ser-androgino/>
- GOLDBERG, Ariel, *The estrangement principle*, New York, Nightboat Books, 2016.
- GOLDIN, Nan, “In the Valley of the Shadow” en *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists
- GÓMEZ SUÁREZ, Águeda, “Transculturalidad y órdenes sociosexuales en América” en GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, *TRANS* Diversidad de identidades y roles de género*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 38-47.
- GOODMAN, Elyssa, “How Theater of the Ridiculous Changed Drama, Performance, and Queer Visibility Forever”, *Them*, 2019. Disponible en: <https://www.them.us/story/theater-of-the-ridiculous>
- GORDON, Mel, *Voluptuous Panic: The erotic world of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House, 2006.
- GREENBERG, David, *The construction of Homosexuality*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1988.

- GREER, Stephen, *Contemporary british queer performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.
- GREIL, Marcus, *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- GROYS, Boris, "Politics of Installation", *e-flux*, 2009. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>
- HADEN-GUEST, Anthony, *The Last Party: Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, 1998.
- HAGGERTY, George & ZIMMERMAN, Bonnie, *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, New York, Garland Science, 2003.
- HALBERSTAM, Jack & LIVINGSTONE, Ira, *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- HALBERSTAM, Jack, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, California, California Press, 2017.
- HALBERSTAM, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.
- HALLSTEAD, Kate, "A Body of Work: Corporeal Materials, Presence, and Memory in Jerome Caja's Exhibition, Remains of the Day", *OnCurating*, n. 42, 2020, Disponible en: <https://www.on-curating.org/issue-42-reader/a-body-of-work-corporeal-materials-presence-and-memory-in-jerome-cajas-exhibition-remains-of-the-day.html#.Xk0okpVKjct>
- HALPERIN, Julia, "Art-Fair Economics: Why Small Galleries Do Art Fairs Even When They Don't Make Money", *artnet News*, 2017. Disponible en: <https://news.artnet.com/market/art-fair-economics-small-galleries-gamble-989555>
- HAMERA, Judith & MADISON, Soyini, *The Sage Handbook of Performance Studies*, California, Sage, 2006.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Valencia, Cátedra, 1995.
- , *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York - London, Routledge, 1991.
- HARRIS, Daniel, "The Aesthetic of Drag", *Salmagundi*, New York, n. 108, 1995, pp. 62-74.
- HAWKES, Gail, "Dressing-up-cross-dressing and sexual dissonance", *Journal of Gender Studies*, n. 4, 1995, pp. 261-270.
- HAZEL, Tempestt, "When the End is the Beginning: Art AIDS America", *Sixty Inches From Center*, 2017. Disponible en: <http://sixtyinchesfromcenter.org/when-the-end-is-the-beginning-art-aids-america/>

- HERE'S... "Here's LaGrace!", qxmazine, 2014. Disponible en: <https://www.qxmazine.com/2014/07/del-lagrace-volcano/>
- HERNÁNDEZ, Robb, *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2009.
- HITCHCOCK, Tim, *English Sexualities 1700-1800*, Londres, Palmgrave, 1997.
- HODGES, Andrew & HUTTER, David, *With Downcast Gays: aspects of homosexual self-oppression*, London, Pomegranate, 1974. Disponible en: <https://www.outgay.co.uk/wdg5.html>
- HOLLAND, Peter, "The Play of Eros: Paradoxes of Gender in English Pantomime", *New Theatre Quarterly*, vol. 13, n. 51, 1997, pp. 195-204.
- HOOKS, bell, *Race and representation*, New York - London, Routledge, 1992.
- HORLACHER, Stefan, *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- HUANG, Melissa, "Women in Art: Claude Cahun and Marcel Moore", 2011. Disponible en: <http://www.melissahuang.com/2011/08/28/women-in-art-claude-cahun-marcel-moore/>
- HUGHES, Robert, *The Shock of the New York*, London, Thames & Hudson, 1991.
- HUXLEY, Julian, "Transhumanism", *In New Bottles for New Wine*, London, Chatto & Windus, 1957, pp. 13-17.
- HYMES, Dell, "Breakthrough into Performance," en BEN-AMOS, Dan & GOLDSTEIN, Kenneth S., *Folklore: Performance and Communication*, Paris, The Hague, Mouton, 1975, pp. 5-21.
- IN DIALOGUE... "In Dialogue – Michael Dudeck and Nu Nu", *Nunu platform*, 2015. Disponible en: <http://nunuplatform.com/3-in-dialogue-michael-dudeck-and-nu-nu/>
- INTERVIEW:... "Interview: Diane Torr, performance artist", *The Scotsman*, 2010. Disponible en: <https://www.scotsman.com/lifestyle-2-15039/interview-diane-torr-performance-artist-1-479217>
- INTERVIEW WITH... "Interview with Michael Dudeck", Oxford School of Poetry, 2019. Disponible en: <https://www.oxfordschoolofpoetry.com/post/interview-with-michael-dudeck-by-kirsten-norrie>
- JAMES, Craig. A., *The Religion Virus: Why we believe in God*, California, CUE Publishing Platform, 2013.
- JIMÉNEZ ARAYA, Wil, "¿Apropiación o Apreciación Cultural? Una reflexión de ética social", 2019. Disponible en: <http://www.wiljimenezkuko.com/2019/04/24/apropiacion-o-apreciacion-cultural-una-reflexion-de-etica-social>

- JOHNSON, Dominic, *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2012.
- JOHNSON, Marsha & RIVERA, Sylvia, *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia Trans Antagonista*, Madrid, Imperdible, 2015.
- JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minesota, U of Minnesota Press, 1998.
- , *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London & New York - London, Routledge, 2011.
- JONES, Angela, “Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness”, *InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer*, n. 4, 2009, s/p.
- KAJINIĆ, Sanja, *Subversive visibility between art and activism: Post-Yugoslav negotiations of queer art*, Budapest, 2013.
- KAPLAN, Charles, “The Only Native British Art Form”, *The Antioch Review*, vol. 42, n. 3, 1984, pp. 266-276.
- KATZ, Jonathan & SÖLL, Anne, “Queer Exhibitions/Queer Curating”, *OnCurating (Queer Curating)*, n. 37, 2018, s/p.
- KENRIK, John, “A History of The Musical: The British Music Hall”. Disponible en: <https://www.musicals101.com/musichall.htm>
- KING, Francis, *Magia. Mitos - Dioses - Misterios*, Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- KUENZLI, Rudolf, *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- KUENZLI, Rudolf, *Surrealism and Women*, London, MIT Press, 1991.
- KUMBIER, Alana, “One Body, Some Genders”, *Journal of Homosexuality*, vol. 43, n. 3-4, 2003, pp. 191-200.
- LACAN, Jacques, *Escritos II*, México, Siglo XXI, 2009.
- LARKIN, Daniel, “Queering Cartography and Theology”, *Hyperallergic*, 2014 en <https://hyperallergic.com/120069/queering-cartography-and-theology/>
- «LA TAILLE... “«La taille de mon cul n’est pas proportionnelle à mon opinion politique», interview d’AJ Dirtystein performeuse post-porn”, 2014. Disponible en: <https://soifp.tumblr.com/post/105998469995/la-taille-de-mon-cul-nest-pas-proportionnelle-%C3%A0>
- LAWRENCE, Tim, “‘Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before’: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing” en REGNAULT, Chantal (comisaria) *Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92* (catálogo de exposición), London, Soul Jazz Records, 2011, pp. 3-10.

- LE CORRE, Maelle, “Les corps étranges des «Pagan Variations» de l’artiste AJ Dirtystein”, *Komitid*, 2015. Disponible en: <https://www.komitid.fr/2015/04/03/les-corps-etranges-des-pagan-variations-de-lartiste-aj-dirtystein/>
- LEAVY, Patricia, *Method meets Art. Arts-Based Research Practice*, Nueva York, The Guilford Press, 2008.
- LEE COULL, Jamie, *Faus Queens: an exploration of gender, sexuality and queerness in cis-female drag queen performance*, Curtin University, 2015.
- LEE, Josephine, “An Intelligent Woman’s Guide to Gilbert and Sullivan”, *Nineteenth-Century Gender Studies*, n. 7-3, 2011. Disponible en: <http://ncgsjournal.com/issue73/lee.htm>
- LEGRAND, Francine-Claire, *El ideal andrógino en la época de los simbolistas en Europa*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.
- LESZKOWICZ, Paweł, “The power of queer curating in Eastern Europe” en KIVIMAA, Katrin, *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn, TLU Press, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1981.
- LEVIN, Amy K., “Unpacking Gender”, *Museum, Equality and Social Justice*, New York – London, Routledge, 2012.
- LEYDEN COCHRANE, Steven, “Walla Walla Bing Bang: michael Dudeck’s Amygdala”, *FUSE*, vol. 32, n. 2, 2011, pp. 40-41.
- LINDERO, Scarlett, “La Cultura Mariposa de Lukas Avendaño en Oaxaca”, *Yaconic*, 2017. Disponible en: <https://www.yaconic.com/lukas-avendano-mariposa/>
- LINGAN, Edmund B., *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.
- LLOYD, Moya, “Performativity and performance” en DISCH, Lisa Jane & HAWKESWORTH, M.E., *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 572-592.
- LOI, Marta, *Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, 2017.
- LOFTIN, Craig, “Unacceptable mannerism: gender anxieties, homosexual activism, and swish in the United States”, 1945-1965, *Journal of Social History*, vol. 40, n. 3, 2007, pp. 577-596.
- LÓPEZ PENEDO, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Madrid, Egales, 2008.

- LUDLAM, Charles, *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: the Essays and Opinions of Charles Ludlam*, New York, Theatre Communications Group, 1993.
- LUGONES, María, "Toward a Decolonial Feminism", *Hypatia*, vol. 25, n. 4, 2010, pp. 742-759.
- LUZ MORENO, María, "Fascinación y transgresión en la experiencia erótica de Georges Bataille", *El psicoanalítico*, n. 30, 2017. Disponible en: <http://www.elpsicofanalitico.com.ar/num30/autores-moreno-bataille-fascinacion-transgresion-experiencia-erotica.php>
- M. WINGE, Thérèse, *Body Style*, London & New York, Berg, 2013.
- MACINTYRE, Margaret & BUCHBINDER, David, "Having It Both Ways: Cross-Dressing in Orton's *What the Butler Saw* and Churchill's *Cloud Nine*", *Journal Dramatic Theory and Criticism*, vol. 2, n. 1, 1987, pp. 23-39.
- MANADA DE LOBXS, *Foucault para encapuchadas*, Argentina, Milena Caserola, 2014.
- MANN, Mark, "The Temptation of Everything in Michael Dudeck's «Messiah Complex 5.0»", Momus, 2015. Disponible en: <https://momus.ca/the-temptation-of-everything-in-michael-dudecks-messiah-complex-5-0/>
- MAÑACH ROBATO, Jorge, *Indagación del choteo*, Barcelona, Linkgua, 2010.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y Civilización*, Barcelona, Ariel, 2010.
- MARRATI-GUÉNOUN, Paola, "L'animal qui sait fuir. Deleuze: politique du devenir, ontologie de l'immanence" en MALLET, Marie-Louise, *L'Animal autobiographique*, París, Galilée, 1999, pp. 94-106.
- MARTEL, Frédéric, *Le rose et le noir: Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, 2000
- MARTÍNEZ MORANT, Mara & RAMÓN RISPOLI, Ramón, "Editorial. Los poliédricos cuerpos", *Inmaterial: Diseño, Arte y Sociedad*, vol. 2, n. 3, 2017, p. 3-18.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús, *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, CENDEAC, 2005.
- MARTÍNEZ TORTOSA, Antonio, "El activismo *queer* como un nuevo cinismo. Una introducción", *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 11, 2012/2, pp. 4-65.
- MARTÍNEZ-GALLARDO, Alejandro, "«Haz lo que tú quieras será toda la Ley», la ética trascendental de Aleister Crowley", *pijamasurf*, 2012. Disponible en: <https://pijamasurf.com/2012/02/haz-lo-que-tu-quieras-sera-toda-la-ley-la-etica-trascendental-de-aleister-crowley/>

- MARTÍNEZ, Ariel, “Emergencia del sujeto en Judith Butler: entre Foucault y Freud”, *Stoa*, vol. 5, n.9. 2014, pp. 57-75.
- MARTÍNEZ, Ariel, “Identificación melancólica y constitución de la identidad de género masculina. Aportes del psicoanálisis a los estudios contemporáneos de género”, *Revista de Psicología*, vol. 19, n. 2, 2010, pp. 79-102.
- MASCHIO, Geraldine, “A prescription for femininity: Male interpretation of the feminine ideal at the turn of the century”, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 4, n. 1, pp. 43-49.
- MATTONI, Silvio, “Prólogo” en BATAILLE, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 5-10.
- MAYOBRE RODRÍGUEZ, Purificación, “La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía” en ESTEVE ZARAZAGA, J.M. & VERA VILA, Julio, *Educación social e igualdad de género*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2006, pp. 35-62.
- MCLEAN, Heather, “Regulating and resisting queer creativity: Community-engaged arts practice in the neoliberal city”, *Urban Studies*, vol. 55, n.16, 2018, pp. 3563–3578.
- MCNEIL, Legs & MCCAIN, Gillian, *Please kill me: the uncensored oral history of punk*, Nueva York, Grove Press, 1996.
- MENDELSON, Meredith, “The Women of Dada, from Hannah Höch to Beatrice Wood”, *Artsy*, 2017. Disponible en: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-dada-hannah-hoch-beatrice-wood>
- MERLO, Vicente, *La llamada (de la) Nueva Era. Hacia una espiritualidad místico-esotérica*, Barcelona, Kairós, 2007.
- MERRICK, Jeffrey & RAGAN, Bryant, *Homosexuality in Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- MIANO BORRUSO, Marinella, *Hombres, mujeres y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, México, Conaculta/INAH-Plaza y Valdés, 2003.
- MIELI, Mario, “London Gay Liberation Front, Angry Brigade, Piume & Paillettes”, *FUORI!*, n. 5, 1972, p. 6.
- , *Elementos de crítica homosexual*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- MITCHELL, Larry, *The Faggots and their Friends between Revolutions*, Nueva York, Calamus Books, 1988.
- MORE, Max, “Transhumanism: Toward a Futurist Philosophy”, *Extropy*, n. 6, 1990. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20051029125153/http://www.maxmore.com/transhum.htm>

- MUDLARK, A., “Today in London religious history, 1971: the Gay Liberation Front mash up reactionary christian Festival of Light”, *Past Tense*, 2019 en <https://pasttenseblog.wordpress.com/2019/09/09/today-in-london-religious-history-1971-the-gay-liberation-front-mash-up-reactionary-christian-festival-of-light/>
- MUÑOZ, José Esteban, *Cruising Utopía*, New York, NYU Press, 2009.
- NELSON, Mélodie, “Quand les tampons et le sang menstruel servent d’inspiration”, *Vice*, 2017. Disponible en: https://www.vice.com/fr_ca/article/bmegd8/quand-les-tampons-et-le-sang-menstruel-servent-dinspiration
- NEWTON, Esther, *Mother Camp: un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, Madrid, Alpuerto, 2018.
- NEWTON, Huey, Discurso del cofundador y líder inspirador de las Panteras Negras el 15 de Agosto de 1970. Disponible en: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/newtonq.html>
- NICOLAS, Auguste, *Estudios filosóficos sobre el cristianismo* (Tomo Segundo), Madrid, La publicidad, 1834.
- NORTON, Rictor, “The Sodomites’ Walk in Moorfields”, *Homosexuality in Eighteenth-Century England*, 2009. Disponible en: <http://rictornorton.co.uk/eighteen/moorfiel.htm>
- , *Mother Clap’s Molly House: Gay Subculture in England, 1700-1830*, London, Gay Men’s Press, 1992.
- OLIVA CORADO, Ilka, “Ser relegado no es una condición natural sino social”, *Rebelión*, 2018. Disponible en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=246247>
- , “Lukas Avendaño: «Ser relegado no es una condición natural si no social»”, *Contrainformacion*, 2018. Disponible en: <https://contrainformacion.es/lukas-avendano-ser-relegado-no-es-una-condicion-natural-si-no-social/>
- OROZCO, Amaia & LAFUENTE, Sara, “Economía y (Trans)feminismo. Retazos de un encuentro” en VV.AA., *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Nafarroa, Txalaparta, 2014, pp. 91-108.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980.
- PAGAN... “Pagan Variations: Video Plasticienne”, *Kiss Kiss Bank Bank*, 2014. Disponible en: <https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/pagan-variations-video-plasticienne/tabs/description>
- PARDO, Teo, “Disforias institucionales en las luchas transfeministas” en VV.AA., *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Navarra, Txalaparta, 2014, pp. 167-178.

- PARKER & SEDGWICK, *Performativity and Performance*, New York - London, Routledge, 1995.
- PEREIRA PHILLIPS, Cristian, *Os Novos "Club Kids" de Londres*, Trabajo de Fin del Grado en Ciencias Sociales por la Universidad de Brasilia, 2011.
- PERES DÍAZ, Daniel, "Poder, teoría queer y cuerpo Cyborg", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 5, 2016, p. 125-134.
- PÉREZ NAVARRO, Pablo, "Activismo y disidencias QUEER", *Cuadernos del Ateneo*, n. 26, 2009, pp. 75-83.
- , *Performatividad, género e identidad en la obra de Judith Butler*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 2008.
- PEZZANA, Angelo, "Chi parla per gli omosessuali?", *FUORI!*, n. 1, 1972, p. 2.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London & New York, Routledge, 2004.
- PIPER, Adrian, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, Massachusetts, MIT Press, 1999.
- POSADA KUBISA, Luisa, "El «género», Foucault y algunas tensiones feministas", *Estudios de Filosofía*, n. 52, 2015, pp. 29-43.
- , "Así pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar: Butler lee a Irigaray", *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, n. 13, 2014, pp. 65-77.
- POWELL, Benjamin & SHAFFER, Tracy Stephenson, "On the Haunting of Performance Studies", *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 5, n. 1, 2009, pp. 1-19.
- POWER, Lisa, *No Bath but Plenty of Bubbles: An Oral History of the Gay Liberation Front 1970-73*, London, Cassell, 1995.
- PRECIADO, Beatriz, "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista *queer* trans...", *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, n. 54, 2004, p. 4.
- , "Terror anal", en HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina, 2009, pp. 133-170.
- , *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- PRECIADO, Paul B., "The Somapolitical Revolution to Come", Conferencia en el Sicilia Queer Filmfest, 2015. Disponible en: <https://www.elvismiranda.net/2018/03/paul-b-preciado-al-sicilia-queer-filmfest-the-somapolitical-revolution-to-come/>
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio, "La poética de la frontera", *Amerika*, n. 17, 2017. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/8331>

- , “Lukas Avendaño: «Me interesa rasgar el entramado cultural del espectador»”, *Estudios del performance: quiebres e itinerarios / Diálogos*, n. 6-7, 2015, pp. 79-84.
- PUSTIANAZ, Marco, “Transitive Gender and Queer Performance in the Novels of Mario Mieli and Vittorio Pescatori”, en VV.AA., *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Springer, New York, 2004, pp. 207-235.
- QUÉRÉ, Matthias, “*Qui sème le vent récolte la tapette*”. *Une histoire des groupes de libération homosexuels en France de 1974 à 1979*, Toulouse-Jean Jaurès, 2016.
- QUEVEDO SÁNCHEZ, Meritxell, *La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90*, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- READ, Bridget, “Radical Feminist Artist Renate Bertlmann Exhibits Dildos in Dresses at Her First Solo Show Stateside”, *Vogue*, 2019. Disponible en: <https://www.vogue.com/article/renate-bertlmann-independent-new-york-venice-biennale-interview>
- REBELO, Alberto, “Club Kids. Dress to get attention: Los chicos del club”, *Revista 192*, n. 1709, Mexico. Disponible en: <https://revista192.com/club-kids-insolencia/>
- REDDINGTON, Helen, *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*, New York - London, Routledge, 2016.
- RESPINTI, Marco, “Alchimia, comunismo e pederastia: Mario Mieli”, *La Nuova Bussola Quotidiana*, 2018. Disponible en: <http://www.lanuovabq.it/it/alchimia-comunismo-e-pederastia-mario-mieli>
- RINDER, Lawrence, “An Introduction to In a Different Light” en *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, San Francisco, City Lights Publishers, 1995, s/p.
- RIVIÈRE, Joan, “La feminidad como máscara”, *Athenea Digital*, n. 11, 2007, pp. 219-226.
- RODGER, Gillian, “Variety and Vaudeville”, *glbtq Encyclopedia*, 2015, p. 1. Disponible en: www.glbtqarchive.com/arts/variety_vaudeville_A.pdf
- , *Just One of the Boys: Female-to-male Cross-Dressing on the American Variety Stage*, Illinois, University of Illinois Press, 2018.
- RODRÍGUEZ, Pau, “«Muxe», la identidad que cuestiona la división de géneros desde una región de México”, *Eldiario.es*, 2018 en https://www.eldiario.es/catalunya/identidad-cuestiona-pequena-comunidad-Mexico_0_786721755.html
- ROGERS, Katie, “RuPaul: Drag Race «has exactly the effect we thought it might have»”, *The Guardian*, 2014. Disponible en: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/feb/24/rupaul-drag-race-lgbt-impact-pop-culture-tv>

- ROSEMONT, Penelope, *Surrealist Women*, London, A&C Black, 2000.
- ROUSSEL, Yves, "Le mouvement homosexuel français face aux stratégies identitaires", *Les Temps Modernes*, n. 582, 1995, pp. 85-108. Disponible en: https://pdfs.semanticscholar.org/d377/445ae4a79b819770126d6c0d3111d410cfd.pdf?_ga=2.179628781.836719124.1581941622-145509160.1581007954.
- RUPP, Leila, "The Persistence of Transnational Organizing: The case of the Homophile Movement", *The American Historical Review*, vol. 116, n. 4, 2011, pp. 1014-1039.
- SABATER, Valeria, "El arquetipo de la sombra: el lado oculto de nuestra psique", *La mente es maravillosa*, 2017. Disponible en: <https://lamenteesmaravillosa.com/arquetipo-de-la-sombra-lado-oculto/>
- SABSAY, Inés Leticia, "La performance *Drag King*: usos del cuerpo, identidad y representación", *Question*, vol. 1, n. 12, 2006, s/p.
- SÁEZ, Javier, "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del SIDA a Foucault" en VV.AA, *Teoría Queer: Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, pp. 67-76.
- SÁNCHEZ, Carlos, "La utopía es como una mariposa que se lanza al mar", *Neotraba*, 2019. Disponible en: <http://neotraba.com/la-utopia-es-como-una-mariposa-que-se-lanza-al-mar/>
- SÁNCHEZ, José Antonio y PÉREZ ROYO, Victoria, *Práctica e investigación*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2009.
- SCHECHNER, Richard, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- , *Performance Studies: An introduction*, New York - London, Routledge, 2002.
- SCHNURR, Stephanie, *Exploring Professional Communication: Language in Action*, New York - London, Routledge, 2013.
- SEARS, Clare, "Electric Brilliancy: Cross-Dressing Law and Freak Show Displays in Nineteenth-Century San Francis", *Women's Studies Quarterly*, vol. 36, n. 3-4, 2008, pp. 170-187.
- , *Arresting Dress: Cross-Dressing, Law, and Fascination in Nineteenth-Century San Francisco*, Duke University Press, 2015
- SENELICK, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, New York - London, Routledge, 2000

- SHILLER, Romy Sara, *A critical exploration of cross-dressing and drag in gender performance and camp in contemporary north American drama and film*, Canada, Unpublished PhD dissertation, 1999.
- SHTEIR, Rachel, *Striptease: The Untold History of the Girlie Show*, New York, Oxford University Press, 2004.
- SIDDONS, Edward, "Del LaGrace Volcano's best photograph: my blue mascara masculinity", *The Guardian*, 2019. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/15/del-lagrace-volcano-best-photograph-between-genders>
- SKIDMORE, Maisie, "The Forbidden Photo-Collages of Pierre Molinier", *AnOther*, 2015. Disponible en: <https://www.anothermag.com/art-photography/8019/the-forbidden-photo-le-collages-of-pierre-molinier>
- SMITH, Raven, *Club Kids: From Speakeasies to Boombox and Beyond*, London, Black Dog Publishing, 2008.
- Space, 1989, pp. --.
- SPIEGEL, Irving, "Ex-Star of Circus Advance Man Now", *New York Times*, 3th of may, 1954, p. 26.
- SPRAGUE NEFF, David, "Bitches, Mollies, and Tommies: Byron, Masculinity, and the History of Sexualities", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 11, n. 3, 2002, pp. 395-438
- STEEGMULLER, Francis, "An Angel, A Flower, A Bird", *The New Yorker*, 27th of September, 1969.
- , *Cocteau: A biography*, Boston, Nonpareil Books, 1986.
- STENTON, Doris May, *The English Woman in History*, New York, Schocken, 1957.
- STEORN, Patrik, "Queer in the museum. Methodological reflections on doing queer in museum collections", *Lambda Nordica*, vol. 15, n. 3-4, 2010, pp. 119-122
- STEPHEN, Lynn, "Sexualities and Genders in Zapotec Oaxaca", *Latin American Perspectives*, vol. 29, n. 2, 2002, pp. 41-59.
- STRINE, Mary; LONG, Beverly Whitaker & HOPKINS, Mary Frances, "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and Priorities" en PHILLIPS, Gerald & WOOD, Julia, *Speech communication: essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1990, pp. 181-204.
- STRYKER, Susan, *Historia de lo Trans*, Madrid, Continta me tienes, 2017

- SUNIGA, Natalia, “Actos de habla, iteración y poder. La teoría butleriana de la acción performativa”, *Memoria Académica*, Argentina, UNLP-FaHCE, 2016, pp. 1-21.
- SUZZI, Guillermo Sebastián, “Gayle Rubin y Judith Butler. Interlocuciones psicoanalíticas para el desmontaje del sistema sexo/género”, *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII. Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 195-198.
- SWEDISH EXHIBITION AGENCY (RIKSUTSTÄLLNINGAR), *Museums and LGBTQ: An Analysis of How Museums and Other Exhibitors Can Highlight Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer Perspectives*, Visby, iVisby Tryckeri AB, 2015.
- T. JOHNSTON, Lynda, “Gender and sexuality II: Activism”, *Progress in Human Geography*, n. 1-9, 2016, pp. 1-11.
- TAIT, Peta, *Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance*, New York - London, Routledge, 2006.
- TATCHELL, Peter, “Celebrating 40 years of Gay Liberation”, *Polari Magazine*, 15 de Agosto de 2009. Disponible en: <http://www.polarimagazine.com/opinion/celebrating-40-years-of-gay-liberation/>
- , “Idealism, Pride & Anger. The Beginnings of Lesbian and Gay Liberation in Britain”, 1989. Disponible en: http://www.petertatchell.net/lgbt_rights/queer_theory/idealism/
- TAUIL, Juan, “A muxhe honra”, *Página12*, 2012. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2726-2012-11-30.html>
- TAYLOR, Diana, *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática de las Américas*, Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- TAYLOR, Joddie, “The Music of Kings and Bio Queens”, *Kritikos*, vol. 4, n. 14, 2007 en <https://intertheory.org/jtaylor.htm>.
- , *Playing it queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*, Bern, Peter Lang, 2012.
- TERNI, Jennifer, “A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848”, *Theatre Journal*, vol. 58, n. 2, 2006, pp. 221-248.
- THE RADICAL... “The Radical Feminists and Bethnal Rouge”, *Zagria*, 2011. Disponible en: <https://zagria.blogspot.com/2011/02/the-radical-feminists-and-bethnal-rouge.html#.XkqsURd7nwd>
- TINOCO, Chuy, “Un cuarto propio: Escupitajo”, *La Jornada. Aguascalientes*, 2017. Disponible en: <https://www.lja.mx/2017/07/escupitajo-un-cuarto-propio/>

- TORRES, Patricio, “Lepidópteros seropositivo o Loco afán. Crónicas de sidario de Pedro Lemebel”, *Revista Laboratorio*, n. 12, 2015, pp. 147-158.
- TORRICELLA, Andrea, “La relación lenguaje-cuerpo-performatividad en la obra de Judith Butler: una cartografía”, *Estudios Feministas, Florianópolis*, vol. 25, n. 3, 2017, pp. 229-239.
- TRAVELET, F., “Prolétaires de tous les pays, caressez-vous”, *Gulliver*, n. 1, 1972, pp. —
- TRIMINGHAM, Melissa, *A methodology for practice as research. Studies in Theatre and Performance*, Ipswich, EBSCO, 2002.
- TURNER, Bryan S., “The Possibility of Primitiveness: Towards a Sociology of Body Marks in Cool Societies”, *Body & Society*, vol. 5, n. 2-3, pp. 39-50.
- TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2001
- TYLER, Carole-Anne, “Boys will be girls: The politics of gay drag” en FUSS, Diana, *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*, New York - London, Routledge, 1991, pp. 32-70.
- VALDEZ, Daniela, “Lukas Avendaño. Interview”, *Revista 192*, 2009. Disponible en: <https://revista192.com/lukas-avendan%CC%83o/>
- VALINSKY, Michael, “A Forgotten Precursor of Genderqueer Performance Art”, *Hyperallergic*, 2019. Disponible en: <https://hyperallergic.com/498536/the-gutter-art-of-stephen-varble-genderqueer-performance-art-in-the-1970s-photographs-by-greg-day-one-gallery/>
- VANEIGEM, Rauol, *The Revolution of Everyday Life*, Paris, Gallimard, 1967.
- VELA, Enrique, “Orejas”, *Arqueología Mexicana*, 2010. Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/orejas>
- VELTEN, Hans Rudolf, “Performativity and Performance” en NEUMANN, Birgit & NÜNNING, Ansgar, *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Göttingen, De Gruyter, 2014, pp. 249-266.
- VICENTE, Sandra, “Quiero pensar que con el arte puedo convertir la impotencia de la desaparición de mi hermano en algo alegre”, *Catalunya Plural*, 2018. Disponible en: <https://catalunyaplural.cat/es/quiero-pensar-que-con-el-arte-puedo-convertir-la-impotencia-de-la-desaparicion-de-mi-hermano-en-algo-alegre/>
- VIDAL-ORTIZ, Salvador, VITERI, María Amelia & SERRANO AMAYA, José Fernando, “Resignificaciones, Prácticas y Políticas Queer en América Latina: Otra Agenda de Cambio Social”, *Nómadas*, n. 41, 2014, pp. 185-201.
- VIDAL, César, *Los orígenes de la Nueva Era*, Nashville, Grupo Nelson, 2009.

- VINOLO, Stephane, “Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas”, *Estudios Filosóficos*, Universidad de Antioquía, n. 58, 2018, pp. 99–118.
- VITERI, María Amelia; SERRANO, José Fernando & VIDAL-ORTIZ, Salvador, “¿Cómo se piensa lo «queer» en América Latina?”, *Iconos*, n. 39, 2011, pp. 47-60.
- VOGEL, Shane, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- VON VEGAS, Odvie, “Aj Dirtystein”, *I have the fever to tell*, 2013. Disponible en: <http://ihavethefevertotell.blogspot.com/2013/09/aj-dirtystein.html>
- VV.AA., *Camp: Note son Fashion*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2019.
- VV.AA., “Gays y lesbianas en la historia. Historiadores de nueve países analizan las relaciones entre personas del mismo sexo a lo largo de los siglos”, *El País*, 2006. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/10/08/domingo/1160279557_850215.html
- WALLIS, Bria, “Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes”, *American Art*, vol. 9, no. 2, 1995, pp. 39–61. Disponible en: www.jstor.org/stable/3109184
- WALTER, Aubrey, *Come Together. The Years of Gay Liberation 1970-1973*, Londres, Verso Books, 2018.
- WARE, James Redding, *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase*, New York - London, George Routledge & Sons, 1909.
- WARK, Jayne, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montreal-Quebec, McGill-Queen's University Press, 2006.
- WHITBY, Christopher, *John Dee's Actions with Sprits*, New York - London, Routledge, 2013.
- WILCHINS, Riki, *Queer Theory, Gender Theory: An instant primer*, New York, Alyson Books, 2004.
- WYCOFF ROGERS, Eric, *Engaged Withdrawal. Communal Living and Queer Spatial Politics in London's Gay Liberation Front 1971-1974*, University of Cambridge, 2018.
- Y KAROLUS, Diana, “El significado arcano de los símbolos: El triángulo”, 2011. Disponible en: <https://www.elblogalternativo.com/2011/06/19/el-significado-arcano-de-los-simbolos-el-triangulo-419/>
- ZERTUCHE, Alejandro, “Abscent reflection”, *Performance Art Studies*, 2015. Disponible en: <http://www.pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/2015/alejandro-zertuche/>
- , “Ejercicios para cultivar la voluntad”, 2015. Disponible en: <https://cargocollective.com/azertuche/Ejercicios-para-cultivar-voluntad>

ANEXOS

Exposiciones LGBTI+ y/o Queer

AÑO	TÍTULO	MUSEO/GALERÍA	COMISARIO/A
1970	Visualisierte Denkprozesse	Kunstmuseum Luzern (Suiza)	Jean-Christophe Ammann
1974	Transformer: Aspekte der Travestie	Kunstmuseum Luzern (Suiza)	Jean-Christophe Ammann
1978	A Lesbian Show	112 Greene Street Workshop de Nueva York (EE.UU)	Harmony Hammond
1978	An Exhibition of Work by Homosexual and Lesbian Artists	Watters Gallery en Sydney (Australia)	Watters Gallery
1980	Great American Lesbian Art Show (GALAS)	Woman's Building de Los Angeles (EE.UU)	GALAS Collective
1982	Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art	New Museum de Nueva York (EE.UU)	Dan Cameron
1982	Becoming Visible: Lesbian and Male Homosexuals - from Oppression to Liberation	Constitutional Museum of South Australia en Adelaide (Australia)	Desconocido
1984	Eldorado	The Schwules Museum de Berlin (Alemania)	Manfred Baumgardt, Andreas Sternweiler, Wolfgang Theis y Manfred Herzer
1988	Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment	Institute of Contemporary Arts in Philadelphia (EE.UU).	Janet Kardon
1988	Vollbild AIDS: Eine Kunstaussstellung über Leben und Sterben	Neue Gesellschaft für bildende Kunst de Berlin (Alemania)	Frank Wagner
1989	Against Nature: A Group Show of Work by Homosexual Men	LACE de Los Angeles (EE.UU)	Richard Hawkins y Dennis Cooper
1989	Erotophobia	<i>Simon Watson Gallery</i> en Nueva York (EE.UU)	<i>Simon Watson</i>
1989	Witnesses: Against Our Vanishing. Artists Space	Artists Space de Nueva York (EE.UU)	Nan Goldin

1989	Imagining Stonewall	The Center de Nueva York (EE.UU)	Lesbian and Gay Community Services Center
1989	The Center Show	The Center de Nueva York (EE.UU)	Rick Barnett y Barbara Sahlman
1989	Imaging AIDS	ACCA in South Yarra y en la Linden Gallery de Melbourne (Australia)	Chris McAuliffe, Richard Perram y otros
1989	It's Good to be on the Wrong Side	Amsterdam Museum (Países Bajos)	Amsterdam Museum junto al colectivo LGBTI+ (Países Bajos)
1991	Situation: Perspectives on Work by Lesbian and Gay Artists	New Langton Arts de San Francisco (EE.UU)	Nyland Blake
1992	From Media To Metaphor: Art About AIDS	Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton de Nueva York (EE.UU) – Itinerante (1992-1994)	Robert Atkins y Thomas W. Sokolowski
1992	Secret Cult	The Marble Palace State Russian Museum de San Petersburgo (Rusia)	Timur Novikov
1992	Gegendarstellung. Ethik und Ästhetik im Zeitalter von Aids	Kunstverein in Hamburg, Hamburgo y en el Musuem of Art Lucerne de Lucerna (Alemania)	Stephan Schmidt-Wulffen y Simon Watney
1993	Bienal de Whitney	Whitney Museum en Nueva York (EE.UU)	Thelma Golden, John Hanhardt, Lisa Phillips y Elizabeth Sussman
1993	An Invisible Life: a View into the World of a 120 Year Old Man	Haas-Lillienthal House de San Francisco (EE.UU)	Fred Wilson
1993	Australian Gay and Lesbian Culture and Recent History	Drill Hall Gallery de la Australian National University en Canberra (Australia)	Desconocido
1994	Bad Girls	New Museum de Nueva York (EE.UU)	Marcia Tucker
1994	Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst	Kunstverein de Munich (Alemania)	Hedwig Saxenhuber y Astrid Wege

1994	Becoming Visible: The Legacy of Stonewall	The New York Public Library en Nueva York (EE.UU)	Mimi Bowling, Molly McGarry y Fred Wasserman
1994	Don't Leave Me This Way: Art in the Age of AIDS	National Gallery of Australia de Canberra (Australia)	Ted Gott
1995	Fémininmasculin. Le sexe de l'art	Centre Georges Pompidou de Paris (Francia)	Marie-Laure Bernadac
1995	Territorios Indefinidos	MACBA de Barcelona (España)	Hiuwai Chu
1996	Rose is a Rose: Gender Performance in Photography	Guggenheim Museum de Nueva York (EE.UU)	Jennifer Blessing
1996	De-genderism: Empowering embraces	Setagaya Art Museum de Tokio (Japón)	Yuko Hasegawa
1996	Gay Rights, Rites, Re-writes	Oliewenhuis Art Museum de Bloemfontein (Sur África)	Desconocido
1996	Forbidden Love – Bold Passion: An Exhibition of Lesbian Stories 1900s-1990s	State Library of Victoria de Melbourne (Australia)	Ruth Ford, Lyned Isaac y Rebecca Jones
1997	El Rostro Velado. Travestismo e identidad en el arte	Koldo Mitxelena Kulturunea de Guipuzkua, San Sebastián (España)	José Miguel García Cortés
1998	Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo	Koldo Mitxelena Kulturunea de Guipuzkua, San Sebastián (España)	Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga
1998	From the Corner of The Eye	Stedelijk Museum de Ámsterdam (Países Bajos)	Leontine Coelewijn, Martijn van Nieuwenhuyzen y Hripsimé Visser
1999	Pride and Prejudice: Lesbian and Gay London	The Museum of London de Londres (Reino Unido)	Desconocido
1999	Desire	National Arts Club de Nueva York (EE.UU)	Ernesto Pujol

1999	Celebrate!	Lifetimes: Croydon Museum of Stories de Londres (Reino Unido)	Croydon Clocktower de Londres (Reino Unido)
1999	Hunter Pride: A Celebration of the Lives and Loves of the Hunter Gay, Lesbian and Transgender Community	Newcastle Museum en Newcastle (Australia)	Desconocido
2001	Trans Sexual Express: A Classic for the third Millennium	Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (España).	Xavier Arakistain y Rosa Martínez
2001	Edges: Lesbian, Gay and Queer Lives in Western Sydney	Liverpool Regional Museum de Sydney (Australia)	Sharon Chalmers
2001	Ken Aptekar: Writing Voices	Kemper Museum of Contemporary Art de Kansas, Missouri (EE.UU)	Dana Self
2002	Héroes caídos. Masculinidad y representación	Espai d'Art Contemporani de Castelló, Valencia (España)	José Miguel García Cortés
2001	Just Sensational! Queer Histories of Western Sydney	Liverpool Regional Museum de Sydney (Australia)	Desconocido
2001	With and Without You: Re-Visitations of Art in the Age of AIDS	Ivan Dougherty Gallery de Sydney (Australia)	Royce W. Smith
2003	The gay museum: A History of Lesbian and Gay Presence in Western Australia	Western Australian Museum de Perth (Australia)	Jo Darbyshire
2003	Línea de Vida – <i>Museo Travesti del Perú</i>	Ideado en el 2003, presentado en 2008 en la Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima	Giuseppe Campuzano
2004	Neoqueer	Center on Contemporary Art de Seattle Washington (EE.UU)	David Lloyd Brown, Maura Reilly y Craig Houser
2004	Citizen Queer	Shedhalle de Zurich (Alemania)	Sabina Baumann, CHEAP Klub, Emma Hedrich, Sands Murray-Wassink y Maura Reilly
2004	Hidden Histories	New Art Gallery de Londres (Reino Unido)	Michael Petry
2005	Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)	Centro Cultural La Nau de Valencia (España)	Guillermo Cano, Rían Lozano y Johanna Moren

2005	Love and Democracy: Reflections on the homosexual question in Poland	Grażyna Kulczyk Gallery de Poznan (Polonia)	Paweł Leszkowicz
2006	The Eighth Square: Gender, Life and Desire in Art Since 1960	Museo Ludwig en Colonia (Alemania).	Frank Wagner y Julie Friedrich
2006	Queer is Here	Museum of London de Londres (Reino Unido)	Museum of London de Londres (Reino Unido)
2006	Against Nature?	Natural History Museum en Oslo (Noruega)	Petter Bøckman
2006	The Warren Cup: Sexuality in Ancient Greece	British Museum de Londres (Reino Unido)	British Museum de Londres (Reino Unido)
2006	The Name of this Show is not: Gay Art Now	Paul Kasmin Gallery de Nueva York (EE.UU)	Jack Pierson
2007	Some Faggy Gestures	Migros Museum fur Gegenwartskunst de Zúrich (Alemania)	Henrik Olesen
2007	Oh girl, it's a boy!	Kunstverein Munich (Alemania)	Jan Verwoert y Henrik Olesen
2007	Hello Sailor! Gay Life on the Ocean Wave	Maritime Museum de Southampton en Liverpool (Reino Unido)	Jo Stanley
2007	La batalla de los géneros	Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela (España)	Juan Vicente Aliaga
2007	Vade retro: arte e omosessualità	Palazzo della ragione de Milan (Italia)	Vittorio Sgarbi y Eugenio Viola
2007	Queer. Desire, Power and Identity	National Museum of Fine Arts de Estocolmo (Suecia)	Patric Steorn y Veronica Hejdelind
2007	Show Yourself!	Nordic Museum en Estocolmo (Suecia)	Patric Steorn
2007	Just Different!	Cobra Museum de Amstelveen (Países Bajos)	Frank Wagner

2007	En todas partes: Políticas de la diversidad sexual en el arte	Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela (España)	Juan Vicente Aliaga
2007	Gay Icons	National Portrait Gallery de Londres (Reino Unido)	Labour peers Waheed Alli, Chris Smith, Ben Summerskill, Sandi Toksvig, Sir Ian McKellen, Sir Elton John, Billie Jean King, Alan Hollinghurst, Jackie Kay y Sarah Waters
2007	Across the Spectrum: Stories from Queer Asian Pacific America	Wing Luke Asian Museum de Seattle Washington (EE.UU)	Wing Luke Asian Museum de Seattle Washington (EE.UU)
2009	Difference-Gender	Espacio privado en Beijing (China)	Yang Zi
2010	Peligrosidad social: minorías deseantes, acciones y prácticas en los 70-80 en el estado español	Colectivo Genderhacker	MACBA de Barcelona (España)
2010	Prejudice and Pride: Recognising Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Lives in Brisbane	Museum of Brisbane (Australia)	Carol Low
2010	Ars Homo Erotica	Muzeum Narodowe Warszawie en Warsaw (Polonia)	Pawel Leszkowicz
2010	Suggestions of a Life Being Lived	SF Camerawork de San Francisco (EE.UU)	Danny Orendorff y Adrienne Skye Roberts
2010	Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture	National Portrait Gallery de Washington (EE.UU)	Jonathan Katz
2011	La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (España)	Paul B. Preciado
2011	Love Is Love. Art as LGBTQ Activism: From Britain to Belarus	The City Gallery of Contemporary Art – Labirynt, Lublin (Polonia)	Pawel Leszkowicz y Tomasz Kitlinski

2011	Our Vast Queer Past	GLBT History Museum de San Francisco (EE.UU)	Gerard Koskovich, Don Romesburg y Amy Sueyoshi
2011	Out in Chicago	Chicago History Museum de Chicago (EE.UU)	Jill Austin y Jennifer Brier
2011	Coming After exhibition	The Power Plant Contemporary Art Gallery en Toronto (Canadá)	Jon Davies
2012	For love and community: queer Asian Pacific Islanders take action, 1960s – 1990s	GLBT History Society Museum, San Francisco (EE.UU)	Amy Sueyoshi
2012	What a Material: Queer Art from Central Europe	Czech Centre de Amsterdam (Países Bajos)	Ladislav Zikmund-Lender
2012	<i>Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices</i>	Academy of Fine Arts Vienna (Alemania)	Christiane Erharter
2012	Transgender Me	DOX Centre for Contemporary Art de Praga (República Checa)	Lukáš Houdek y Michelle Siml
2012	Queer Manila	Manila Contemporary en Manila (Filipinas)	Eva McGovern
2012	Radiation: Art and Queer Ideas from Bangkok and Manila, Un-Compared	Chulalongkorn Art Center en Bangkok (Tailandia)	Brian Curtin
2012	Other Stories: Queering the University Art Collection	University of Leeds en Leeds, West Yorkshire (Reino Unido)	Matt Smith
2013	Legendary: African American GLBT past meets present	GLBT History Society Museum, San Francisco (EE.UU)	Byron Mason
2013	Vicki Marlane: I'm Your Lady	GLBT History Society Museum, San Francisco (EE.UU)	Felicia Flames Elizondo
2013	LOVE AIDS RIOT SEX. Kunst Aids Aktivismus 1987-1995	Neue Gesellschaft für bildende Kunst de Berlin (Alemania)	Frank Wagner

2013	From Dusk till Dawn. 20 Years of LGBT Freedom in Lithuania	Contemporary Art Center de Vilna (Lituania)	Laima Kreivytė
2013	AIDS in New York: The First Five Years	<i>New-York</i> Historical Society de Nueva York (EE.UU)	Jean S. Ashton
2013	NOT OVER: 25 Years of Visual AIDS	La MaMa La Galleria de Nueva York (EE.UU)	Kris Nuzzi y Sur Rodney
2013	Au Bazar du Genre. Féminin – Masculin en Méditerranée	Mucem de Marsella (Francia)	Dennis Chevallier
2014	LOVE AIDS RIOT SEX. Kunst Aids 1995 bis heute	Neue Gesellschaft für bildende Kunst de Berlin (Alemania)	Frank Wagner
2014	Múltiplo de 100. Archivo feminismos post-identitarios	Centro de las Artes de Sevilla (España)	Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez
2014	Revealing Queer	Museum of History and Industry de Seattle Washington (EE.UU)	Equipo liderado por Erin Bailey y Nicole Robert
2014	JAG identitet – makt – sexualitet	Sundsvalls Museum Kulturmagasinet en Sundsvall (Suecia)	Sundsvalls Museum Kulturmagasinet y el Ibn Rushd studieförbund (Study Association)
2014	Trans Time	Galerie L'espace créatif de Montreal (Canadá)	Ianna Book
2014	Queer Past Becomes Present	Main Gallery de The GLBT History Museum de San Francisco (EE.UU)	Jim Van Buskirk y Amy Sueyoshi
2014	Revealing Queer	Museum of History and Industry de Seattle, Washington (EE.UU)	Erin Bailey
2014	Generations of Queer	On site Gallery de Sheffield (Reino Unido)	Lisa Deanne Smith

2014	Prague Pride: East Side Story	Galería Karlin Studios en Praga (República Checa)	Michal Novotný, Serena Fanara y Giulia Gueci
2014	Body Doubles	Museum of Contemporary Art Chicago en Chicago (EE.UU)	Michelle Puetz y Andrew W. Mellon
2015	Homosexuality_ies	Deutsches Historisches Museum de Berlín (Alemania)	Birgit Bosold, Dorothee Brill y Detlef Weitz
2015	A Collection of Key Queer Moments, 2006-2015	Academy of Fine Arts Vienna (Alemania)	Christiane Erharter
2015	Irreverent: A Celebration of Censorship	Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art de Nueva York (EE.UU)	Jennifer Tyburczy
2015	Implicated and Immune	Fisher Gallery en Auckland (Nueva Zelanda)	Louis Johnstone
2016	Drama Queer	Roundhouse Exhibition Hall, Vancouver (Canadá)	Jonathan David Katz y Conor Moynihan
2016	Transmission	Amsterdam Museum (Países Bajos)	Miep
2016	1.000 m ² de <i>deseo</i>	CCCB de Barcelona (España)	Adélaïde de Caters y Rosa Ferré
2016	Spaces of Desire: Is Architecture sexy?	Galerie Jaroslava Fragnera de Praga (República Checa)	Ladislav Zikmund Lender, Dan Merta y Filip Šenk
2016	Noche de Ambiente	The Front Gallery de San Francisco (EE.UU)	Juliana Delgado Lopera y Ángel Rafael Vázquez-Concepción
2016	Art AIDS America	Alphawood Gallery de Chicago (EE.UU)	Jonathan David Katz y Rock Hushka
2016	Fault-lines: Disparate and Desperate Intimacies	Institute of Contemporary Arts de Singapore (Singapur)	Wong Binghao

2017	A exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira	Cerrada tras escándalo por el Santander Cultural en Porto Alegre (Brasil)	Gaudêncio Fidelis
2017	Winckelmann: the Divine Sex	The Schwules Museum de Berlin (Alemania)	Wolfgang Theis
2017	Odardle - Sittengeschichte eines Naturmysteriums, 1535-2017	The Schwules Museum de Berlin (Alemania)	Ashkan Sepahvand
2017	Kai Teichert: House of Joy	The Schwules Museum de Berlin (Alemania)	Wolfgang Theis
2017	Queer British Art 1861-1967	Tate Modern, Londres (Reino Unido)	Clare Barlow
2017	In Search of Miss Ruthless	Para Site de Hong Kong (China)	Hera Chan y David Xu Borgonjon
2017	La mirada del otro. Escenarios para la diferencia	el Museo del Prado de Madrid (España)	Carlos G. Navarro y Álvaro Perdices
2017	The Lavender Line: Coming Out in Queens	Queens Museum de Nueva York (EE.UU)	LaGuardia Community College/CUNY faculty, Thierry Gourjon and Javier Larenas, y LaGuardia's Gardiner-Shenker Student Scholars
2017	Spectrosynthesis-Asian LGBTQ Issues and Art Now	Museum of Contemporary Art de Taipéi (Taiwan)	Sean Hu
2017	Trans Hirstory in 99 Objects	Henry Art Gallery en Seattle, Washington (EE.UU)	Chris E. Vargas y Nina Bozicnik
2017	<i>Desire, Love, Identity: Exploring LGBTQ Histories</i>	British Museum de Londres (Reino Unido)	Stuart Frost
2017	Gay UK: Love, Law and Liberty	British Library de Londres (Reino Unido)	Rachel, Steven Dryden y Greg Buzwell
2017	AIDS at Home: Art and Everyday Activism	Museum of the City of New York en Nueva York (EE.UU)	Stephen Vider

2017	OUT/LOOK & The Birth of The Queer	GLBT History Museum in San Francisco (EE.UU)	E.G. Crichton
2017	Axis Mundo: Queer Networks in Chicano	The Museum of Contemporary Art de los Angeles (EE.UU)	David Evans Frantz
2017	Coming Out Sexuality, Gender and Identity	Birmingham Museum & Art Gallery (Reino Unido)	Lisa Beauchamp
2017	A More Perfect Union? Power, Sex and Race in the Representation of Couples	Woodmere Art Museum de Philadelphia, Pensilvania (EE.UU)	William Valerio
2017	Trigger: Gender as a Tool and a Weapon	New Museum de Nueva York (EE.UU)	Johanna Burton
2018	<i>Intimacy, Activism and AIDS</i>	Tate Modern de Londres (Reino Unido)	Gregor Muir y Kerry Greenberg
2018	Under Cover: A Secret History of Cross-Dressers exhibition	Photographers' Gallery de Londres (Reino Unido)	Karen McQuaid y Sébastien Lifshitz
2018	DRAG: Self-portraits and Body Politics	Hayward Gallery de Londres (Reino Unido)	Vincent Honoré
2018	Queer Stories	tranzit.sk de Bratislava (Eslovaquia)	Christiane Erharter
2019	About Face: Stonewall, Revolt and New Queer Art	Alphawood Foundation de Chicago (EE.UU).	Jonathan David Katz
2019	Queer Spaces: London, 1980s - Today	Whitechapel Gallery de Londres (Reino Unido)	Nayia Yiakoumaki
2019	Art After Stonewall, 1969-1989	Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art de Nueva York (EE.UU)	Jonathan Weinberg, Tyler Cann, y Drew Sawyer

2019	Love and Resistance: Stonewall 50	The New York Public Library de Nueva York (EE.UU)	Jason Baumann
2019	Nobody Promised You Tomorrow: Art 50 Years After Stonewall	Brooklyn Museum de Nueva York (EE.UU)	Margo Cohen Ristorucci
2019	Invisible No Longer: LGBTQ+ Detroit	Detroit Historical Museum de Detroit (EE.UU)	Billy Wall-Winkel
2019	TransBalkan Exhibition	Gallery of the Youth Center of Belgrade en Belgrado (Serbia)	Aleksandar Crnogorac
2019	<i>Queer Abstraction</i>	Des Moines Art Center de Iowa (EE.UU)	Jared Ledesma
2019	69 Positions: The Queer Canadian and Québec Archive in Film and Beyond	Sum Gallery de Vancouver (Canadá)	Jordan Arseneault y Kaschelle Thiessen
2019	Queer as Art: Exploring the Power of Art and Sexual Expression	Photonic Playground en Santa Ana, California (EE.UU)	LGBT Center OC de Santa Ana, California (EE.UU)
2019	Queer times school prints	Gallery Of Modern Art de Glasgow (Reino Unido)	Katie Bruce

Entrevistas

Interview with Aj Dirtystein

SPIRITUALITY:

What does spirituality mean to you?

Spirituality is seeing the life like a creation where miracles are possible because life is a beautiful gift. Spirituality is seeing all the emotions of the life like a friend and it's give sense to all experiences that we have.

How does spirituality appear or take shape in your performative work?

Performance acting is very spiritual for me because it's a mix between spirit and flesh. My spirituality begins when I was a child and performance is the good way to talk about. So, it appears since I begin art.

What kind of spiritual, esoteric or religious currents appear in your work?

Christian. I love Jesus. I hate politic in religion, but I love the esthetic and bible texts. It's a beautiful and violent legend. I love Christian mystics and the ritual of "transubstantiation" with the Christ body. I love alchemic legend too and the tarot de Marseille, because the mother of my grandmother, and my grand-grandmother were witches and they gives this present to me.

What does ritual and sacredness mean to you in your artistic production?

Les rituels sont nécessaires dans toutes les cultures. Mais dans notre culture nous les avons oubliés et beaucoup de gens sont perdus parce qu'ils ne savent plus pratiquer cet art qui les mène à la connaissance d'eux-mêmes et de leur âme. Je fais des rituels public pour amener le public avec moi de "l'autre côté" et tenter de retrouver le sens du sacré, le divin dans l'être. Je suis convaincue que cela soigne profondément. Le dernier rituel que j'ai fait était destiné à pardonner à sa mère. Chaque personne du public devait écrire le nom de sa mère sur un papier et un rituel a été fait pour que ce nom soit honoré et que le lien soit harmonisé, loin de l'idéalisation ou de du rejet, juste dans la reconnaissance de son humanité. Je suis passé par le lien du sang: celui des accouchements, des fausses-couches, des avortements et des menstruations. Ce sang est le sang de l'humanité mais

c'est le sang caché de la honte dans l'histoire. On en parle pas alors qu'on a beaucoup de choses à connaître sur ce tabou, ce sang parle de nous, de notre création biologique et de nos peurs.

How do you identify yourself or relate to the concept of the New Age?

I don't identify my work to New Age concept.

Could you say that your practices have a spiritually or therapeutically transforming character?

Yes. All my workshops are therapeutics space to create performance and to care soul.

Could you name an author, artist, writer ... that you consider a fundamental reference for the development of your work in relation to the spiritual dimension?

For me Marina Abramovic, Alexandro Jodorowsky or Franck Lopvet are reference.

Entrevista a Lukas Avendaño

ESPIRITUALIDAD:

¿Qué significa la espiritualidad para ti?

Después de mis 15 años no me he detenido a pensar siquiera por un momento en ello, ni en en mi vida personal, como creativa.

¿Cómo aparece o toma forma la espiritualidad en tu trabajo performático?

Si aparece no es mi intención en ningún momento, y de darse el caso que acontece tal manifestación, yo soy el que menos se da cuenta de ello.

¿Qué tipo de corrientes espirituales, esotéricas o religiosas aparecen en tu trabajo?

Ninguna en particular. Y, cuando el catolicismo aparece, solo aparece como doctrina, como un “cristierio de verdad” que me da la posibilidad desde mi quehacer de falsearlo y, por ende, evidenciar su inhumanidad a lo largo de su propia historia como doctrina/dogma/verdad...

¿Qué significa para ti el ritual y lo sagrado en tu producción artística?

La única vez que he hablado del ritual es en la pieza de “Réquiem para un Alcaraván”, y hablo de ritual en la medida en que la forma como acontece el performer en el espacio liminal de la escena, es materializando la subjetividad del muxe itsmeño-oaxaqueño e imagino que en ese estar se subliman las subjetividades de los homosexuales silenciados, perseguidos. Enjuiciados, por su calidad humana de “homosexuales”.

¿Cómo te identificas o te relacionas con el concepto de Nueva Era?

¡De ninguna forma!

¿Podría decirse que tus prácticas tienen un carácter transformador espiritual y terapéuticamente hablando?

No es mi objetivo, pero ha sucedido que alguna persona después de presenciar la pieza, se me acerca, y me agradece por múltiples motivos, algunos de ellos situaciones familiares no resueltas y que con la pieza encuentran reconciliación.

¿Podrías nombrar un autor, artista, escritor ... que sea una referencia fundamental para el desarrollo de tu trabajo en relación con la dimensión espiritual?

Fundamental, No. Y con relación a lo espiritual tampoco, si hubiera alguna persona en todo caso sería mi abuela...

QUEERNESS:

¿Qué significa *queer* para ti?

Nada.

¿Cómo aparece el queer en tu trabajo y tu vida diaria?

Aparece en la medida que los interesados es lo *queer* lo enuncian de esa manera, aunque expresamente yo no enuncie mi quehacer como expresamente *queer*... No me incomoda, pero tampoco me halaga.

Primero aparecieron en tu vida las prácticas queer (activismo) o fue la teoría.

En todo caso la práctica muxe, de lo otro la confrontación deliberada hacia el pensamiento hegemónico heteronormativo fue hasta el 2004, con la pieza Madame Gabiá. Aquí el link: <https://www.youtube.com/watch?v=bnB46MWx93g>

¿Qué tipo de aspectos específicos de la queerness abor das y sondeas en tu trabajo?

¿Por qué tienen interés para ti estos aspectos?

En algunas culturas hegemónicas se da un valor positivo al binario hombre-mujer, y se construyen discursos imperativos y yo que tengo un antecedente de cultura no hegemónica y que en este momento tiene una práctica menos ortodoxa respecto al binario hombre-mujer con relación al pensamiento hegemónico, y como no somos los únicos, trato de falsear el “criterio de verdad” hegemónico, partiendo del “criterio de verdad” de la existencia de mi vida y mi presencia, el tema que menos desconozco es mi mismo.

No acepto como “criterio de verdad” la hegemonía de la heteronormatividad, y si el que es primero en tiempo es primero en derecho, entonces diré que, dado que mi existencia se remonta años antes a 1521, entonces mi derecho a existir como una práctica que disiente de la heteronormatividad es legal y legítima, entonces es más verdadero mi existir mismo, incluso antes que mi disentir de la heteronormatividad misma.

¿Qué problemas ves en la constitución de lo *queer* como una identidad o como una categoría de arte?

¡¡¡No me he deenido a problematizarlo, no soy un intelectual de lo queer!!! Y en este momento no es de mi interés generar espistemologías al respecto.

¿Podrías nombrar un autor, artista, escritor ... que sea una referencia fundamental para el desarrollo de tu trabajo en relación con la dimensión de la queeridad?

No son referencias fundamentales, pero me ayudan a quitarme algunas telarañas Oliver de Sagazan, Bando Tamasaburo, Las Yeguas del Apocalipsis con Pedro Lemebel en Latinoamérica y también el Subcomandante Insurgente Marcos.

ABYECCIÓN (fluidos, violencia, enfermedad, trauma y muerte):

¿Podrías decirnos cómo aparece esta cuestión en tu trabajo y qué implicaciones tiene?

sSi acaso la violencia, en la sexualidad, el género y la etnicidad.

CULTURA CLUB:

¿Podrías decir cómo aparece esta cuestión en su trabajo y qué implicaciones tiene?

No sé a lo que se refiere respecto a cultura club, nunca he pertenecido a un club, y menos aún hablar de cultura club.

POSTCOLONIALIDAD:

¿Podrías decirnos cómo aparece esta cuestión en su trabajo y qué implicaciones tiene?

Nunca me he sentido colonizado, quizás de ahí la razón de donde me empodero para dotar de dignidad y legitimidad a mi ser, mi sentir y mi exixtir.

Interview with Michael Dudeck

SPIRITUALITY:

What does spirituality mean to you?

In general, I find this word problematic, although I do use it – rarely. In contemporary culture, it is generally used to describe metaphysical experiences or projections that fall outside of the purview of organized religion or religious activities – and that practice of reclamation I am necessarily involved with. However, it is so often associated with “new age spirituality” – itself a kind of consumer culture, which I find to be a sort of “Lite Religion”: where many of the same dogmatic, policing systems are in place to organize one's experience with themselves and with “the divine”. One of the aspects of new age spiritualism I have a problem with is the incorporation of pagan rituals into contemporary culture – without the blood, pain and sacrifice. It is so aligned with hash Western Individualism, and corporate culture that it has tarnished its potential as a revolutionary imaginary.

How does spirituality appear or take shape in your performative work?

My performances have been variously described as “spiritual experiences”, in that, through my appropriation of religious and ceremonial attire and choreography, and through ritualistic performances that involve myself moving through altered states of consciousness, the description seems fairly apt. But what my work calls into question is the very artifice that is used to construct “religious experience” – in that I have “invented” a religion, and by abducting many of the themes used in religion I am able to create this sensation in my audience. So I think the work is functioning on multiple levels: firstly at the level of sign and metaphor, wherein audience enters ritual space and because of how it is coded they are directed by iconographic and religious symbols towards a kind of experience – but then secondly, through the energy that I transmit – having trained and practised in several spiritual traditions – including, I would argue, durational performance art, which itself is extremely ascetic. In particular, my use of “sacred music”, i.e. chanting, liturgical electronica and incantation – these are ancient devices used to construct transcendental experiences, and inherently the ritualistic aspect of performance, wherein a community is gathered in a group to encounter a live, sweating breathing body – combines alchemically to produce sensations that we use the word ‘spiritual’ to describe.

What kind of spiritual, esoteric or religious currents appear in your work?

Well, I would more or less say that my work is a form of “Chaos Magic” – basically post-modern witchcraft, which enables practitioners to utilize any metaphor – fictional or mythological – towards the construction of form out of formlessness. In it, I appropriate from a variety of religious and esoteric sources, including Judeo-Christian iconographies and tropes, various Gnostic influences, Pagan iconographies (most notably from the Norse mythos) and various animist gestures that are not unique to one religious or spiritual denomination. I refer to myself as a “witchdoctor” – itself a colonial, anthropological description, but I have appropriated its form because it combines “witch” (an unauthorized, often female or queer practitioner of pre-Christian pagan practises) and Doctor – an institutional positionality, originally authorized by the Church, but now in secular culture understood as an authority of knowledge granted by governing institutions (and traditionally an exclusively white male terrain). I practise what I call “Crytical Witchcraft”, which requires its practitioners (particularly from queer, feminist and postcolonial standpoints) to activate magical and religious positionalities in culture whilst in the process questioning and undermining the codes they appropriate. I was adopted – genetically Nordic – but raised within a Jewish family, and now I live in Rome – the capital of Christendom, so more or less I use the symbols that I have been surrounded with in all three of those aspects.

What does ritual and sacredness mean to you in your artistic production?

Ritual is the central node of my entire artistic practise. I think that in the secular spheres, many of us have rejected religion because of its inherent dogmatic principles, in addition to the fact that religion is so often a divisive, violent, exclusive and fraught container for ‘spiritual’ experience. And whilst we have done away with a great deal of the problems of religion, one of its sociological attributes is that it brings community ritually together, to ‘gather’ weekly, monthly, in sync with the seasons of the earth, to collectively experience and then deconstruct that experience alongside one another. As well, ritual is a powerful tool in one’s own journey through consciousness – as ritual works to correct, address, re-write and re-frame unconscious codes and conditions. For instance, French anthropologist Rene Girard, in his book *Violence and the Sacred*, theorizes that early sacrificial ritual was a means through which communities mediated episodes of violence within that community. Watching a sacrificial ritual is a way to cleanse one of violent

urges that may live inside of one's unconscious and if not carefully monitored can lead to violent acts. Through the practise of ritual violence, community members watch aspects of their own unconscious play out before them, and the brain unable to tell the difference between fantasy and reality, rests knowing that something has been done to purge or cleanse that hungry aspect. Furthermore, stylized ritual – i.e., fictional violence, or fictional transference, seems to work just as effectively – hence the power of theater and performance. I began my work in the tradition of durational performance: itself which often involved practitioners inflicting pain upon themselves, or putting themselves in difficult, enduring postures before an audience. This has been and continues to be the most crucial aspect of the work, in all its forms. The sacrificial act as ingredients for transformational experience.

How do you identify yourself or relate to the concept of the New Age?

As stated above, I think the concept is dangerous because of its implications. Undoubtedly to some, I do represent aspects of the New Age, in that I synthesize various systems into my own hybrid and activate those systems by the processes I undertake in culture. But I try to keep a distance from it – although it necessarily informs my work. I feel that New Age spirituality creates a product that one can purchase – and like all objects of consumer culture, it is designed to be devoured and then tossed aside. That is not to say that within that stream there cannot be qualified practitioners who create thoughtful and helpful programs and systems – only that the way it is accessed – like a massage where the wealthy privileged customer purchases an experience and then remains passive inside of it – is contradictory to the pithy, metaphysical endurance necessary to undergo rigorous spiritual transformation. New Age so often denies the darkness that is implicit to experience one's divinity.

Could you say that your practices have a spiritually or therapeutically transforming character?

I am told this often enough by audience members who have cathartic experiences in and through my work, and I think as artists our goal is to create an experience for others that in some way affects them or transforms how they see and operate within the world. I don't like descriptions of Art, however, that favor or privilege this kind of holistic approach, because I think that can be a symptom but should never be the directed outcome. As artists, we have the rare privilege of being able to construct our internal

worlds in external environments and bring people in to see the world differently. But for us to decide that the work has a particular outcome – i.e., as therapy or, towards a kind of spiritual understanding – takes it out of the realm of Art and into the realm of the cultic. I think Art is strongest when it is not in any way prescriptive and invites any and all responses as part of its process.

Could you name an author, artist, writer ... that you consider a fundamental reference for the development of your work in relation to the spiritual dimension?

Hmm. I can name about a hundred. Let's start with Marina Abramovic – who I had the great privilege of working with on her MoMA retrospective, and who continues to operate as an artistic and spiritual advisor to me. AA Bronson – who's School for Young Shamans involved my first international performance, and who has been an ongoing sage advisor to me. Bjork, Fever Ray, Laurie Anderson – all of whom utilize spiritual aspects of sound through electronic music – Matthew Barney, Brian Catling, and Charles Avery – whose work involves fantastical world-building – William Blake, Allen Ginsberg, and even JRR Tolkien – for the work they made that made my work possible.

QUEERNESS:

What does queer mean to you?

Queer is another word, like Art, and Religion, which works because it can't quite be defined. For me, I see it as the future – a future that is constantly being imagined and performed. A future-present where sex, sexuality, gender, gender constructs, are understood as media that we can use to play out fantasies. In many ways for me queerness is about play: I am not one of the separatists that believes the word should be exclusive to homosexuals and trans-people – but rather I see it as a much larger, expansive condition that is altering the world and the way people operate within it. When we “Queer” things, we alter them, we color them, we complicate them: it is a way to challenge through play and Art and expression, and a way to re-write codes. But it works because it can't be defined or become dogmatic.

How does queer appear in your work and in your daily life?

Well, I am openly homosexual, I define as gender-queer, and I operate in the world through this lens. I have always been “other”, and I prefer the peripheries. In my work, I

have created a vast queer mythology which involve the creation of religions, languages, histories and cultural codes that reflect various queer trajectories. For instance, in my invented cosmogony, beings alter their gender through the intentional re-creation of their bodies, adding and deleting various genitals and body parts as necessary. The language I am trying to invent for my fiction, does not use gender signifiers, but goes even further in that it does not treat subjects as individuals – but rather as a host of individuals, a sort of pantheon of selves – that are in constant motion and transformational states. Therefore, I am trying to eradicate 'nouns' and instead use verbs to describe things – so instead of “Michael” (a singular entity) I would be called “Michael-ing” as I am always in the process of being Michael – and not static. As well I perform with multiple prosthetic breasts, an elongated serpentine phallus (that is circular rather than hard and linear) as well as wigs, body paint and various perfumes and scents. In general, I would say I am queering religion because I pose as a religious authority in overt queer language – and penetrate aspects of religious mythology by complicating their narratives and finding the queer ghosts that the repressive religious systems have silenced and abused over time.

What came first in your life, queer practices (activism) or queer theory?

First were queer practises and then queer theory. But what is interesting, is that as an artist – one absorbs so many aspects of theory that when you come to read the texts you have already lived the experience. I think for many of us, we were queering things long before we knew there was a term for it – just by entering the subway with lipstick and eye makeup is a paradigmatic transformational gesture, but one that we often did not because we wanted to shift the paradigm but because we wanted to live our fantasies and be who we have always felt that we are inside. I am currently doing a doctorate, and more often than not, I am pointed to theory which discusses the things that I am actively doing in culture. I think as artists we have radars, we absorb this information and knowledge not necessarily through normative means of cognition and perform these ideas in culture without knowing we are doing it.

What specific aspects of queerness do you address and try in your work? Why do they have interest for you?

I reject any idea of “specific queerness” as again I believe it is a broad container that works by not defining itself in particulars or details.

What problems do you see in the constitution of queer as an identity or queerness as an art category?

Precisely when it begins to become codified, made into a product, or defined as a definite aesthetic. What does “Queer Art” look like? Does it require itself to be Camp? Or Pink? Or overtly sexual? Would we call the sculptures of Michelangelo or the paintings of Caravaggio queer because they contain homosexual eroticism? Or, is the work of, say, Matthew Barney, with all of its exploration of gender and male sexuality “not queer” because he is not openly gay? I have performed and presented works in a variety of queer contexts, which I do because I understand the marcation of “queer” to first and foremost create a safe space for any form of queer representation – and because I want my work to empower young outsiders to see themselves as holy beings, but I reject the exclusivity and boundaries that I find can so often accompany this type of code. When I tell someone, I am queer – it is powerful, because it upsets assumptions by not specifying details (thus despite the fact that I have a beard and use masculine pronouns, it does not necessarily imply that I even have a cock, or that I exclusively fuck men). It is the lack of definition that is its key feature in my opinion.

Could you name an author, artist, writer ... that you consider a fundamental reference for the development of your work in relation to the queerness dimension?

I would say again, AA Bronson. And the Canadian artist Evergon – and even Allen Ginsberg, who was one of my first gatekeepers in this domain.

ABJECTION (fluids, violence, illness, trauma and death):

How does this issue appear in your work and what implications does it have?

I think my work currently lives outside of this description, in that it most of what I do is highly stylized, hyper-aesthetic in nature. Violence and Death however are aspects I explore in great deal, as they relate to themes of “Sacrifice” – but all of this is done through artificial, or metaphorical violence.

CLUB CULTURE:

How does this issue appear in your work and what implications does it have?

Could you tell how this question appears in your work and what implications does it have?

Ironically, I was never a “club kid”, although I use a lot of club culture aesthetics in my work. The truth is, I never felt entirely welcome in those environments, which is odd because so many queer people see the Club as a kind of “church” – but this may also be because I am an extreme introvert, despite the fact that my work and social presence appears extroverted. But still, I recognize the essential space that the club produces – as a site of fantasy, and as a place to not only express and realize parts of oneself that do not feel safe in other places – and also as a site for encounter. But music, altered lighting, the ingestion of drugs and drink, and the wearing of masks – are all key characteristics of ritual, religious experience, and therefore I see it as part of my queer inheritance even if I don’t actively use it as a site for my own personal life.

POSTCOLONIALITY:

How does this issue appear in your work and what implications does it have?

I am a white male that grew up in a colonial country built atop of land that was stolen from the indigenous inhabitants who still live there – but early in my life I was privileged to work with an indigenous elder, who taught me that my queerness is itself holy. However, when I situated myself as a witchdoctor (or in the AA Bronson show, where I was situated as a young shaman) I was accused of cultural appropriation and using indigenous aesthetics for my own benefit and advancement. This was and continues to be an important discussion: because the ‘shamanistic’ is not unique to one individual culture, and its animist aesthetics can be found in all of my ancestral histories. Still, it is important – particularly in dialogue with New Age – to practise a form of critical creation, to be thoughtful and careful about what symbols one accesses and how they are used.

ESPIRITUALIDAD:

¿Qué significa la espiritualidad para ti?

Una vibración compleja, podría ser una forma de pensamiento o una desviación de la percepción, para mí, implica altas dosis de intuición y curiosidad. Si bien la noción de “espiritualidad” podría tener una relación intrínseca con la “fe” para mí es otra cosa, la búsqueda de algo que con certeza sabemos existe, pero aún es –casi– imposible ver.

¿Cómo aparece o toma forma la espiritualidad en tu trabajo performático?

La mayoría de mis proyectos, sean performáticos o no, tiene que ver con esta búsqueda de conocimiento “oculto”, ya sea por medio de la investigación o del ritual, cada uno mantiene un propósito específico para mi tarea personal de (auto)conocimiento.

¿Qué tipo de corrientes espirituales, esotéricas o religiosas aparecen en tu trabajo?

No diría que hay algo específico en cuanto a símbolos o imágenes, más bien influencias: hermetismo, alquimia, Thelema, magia del caos, hasta luciferianismo son paradigmas en los que encuentro inspiración para mi producción.

¿Qué significa para ti el ritual y lo sagrado en tu producción artística?

He perdido una significación exacta de lo “sagrado”, no creo ya en que ciertas cosas lo son y otras son mundanas. el ritual por otro lado me parece una necesidad al hacer, generar un "círculo" un espacio fuera del tiempo, abrir portales, extender la posibilidad de manifestación con una intención específica.

¿Cómo te identificas o te relacionas con el concepto de Nueva Era?

Lo rechazo, rechazo la inmediatez, rechazo la vulgarización la magia para fines mercantiles masificados. podría ser que esta respuesta se contradice con la anterior, al enunciar mi rechazo hacia el *New Age* me refiero a su superficialidad, así como el *occult revival* de principios del 2000, la idea de la magia ahora es ropa, música, tarot y demás parafernalia que no penetran en identificar una búsqueda, se quedan en la punta del iceberg, no lo escarban.

¿Podría decirse que tus prácticas tienen un carácter transformador espiritual y terapéuticamente hablando?

Siempre he dicho que soy de procesos largos, en este sentido sí, al menos para mí que hago las obras, me han servido como una investigación empírica de las cuales obtengo algo, liberación, memorias corporales, conexiones astrales...

¿Podrías nombrar un autor, artista, escritor ... que sea una referencia fundamental para el desarrollo de tu trabajo en relación con la dimensión espiritual?

Austin Osman Spare, Ana Mendieta, Madame Blavatsky, Mariko Mori, Genesis P. Orridge

QUEERNESS:

¿Qué significa *queer* para ti?

Estar en los lindes de la normatividad.

¿Cómo aparece el *queer* en tu trabajo y tu vida diaria?

No es algo que aborde directamente en mi obra, sino que mi condición homosexual me hace no tener salida de esto, si bien me parece ultra importante las luchas por el género no es algo que necesariamente refleje en mi trabajo pues me interesan temas más trascendentales que mi condición social o afectiva con el mundo, me considero una persona andrógina y al poner el cuerpo en la obra es algo evidente su existencia en mi.

¿Primero aparecieron en tu vida las prácticas *queer* (activismo) o fue la teoría?

La práctica.

¿Qué tipo de aspectos específicos de la *queerness* abordan y sondeas en tu trabajo? ¿Por qué tienen interés para ti estos aspectos?

Ninguno. Tengo en espera algunos proyectos que abordan aspectos de lo trans pero hasta el momento no.

¿Qué problemas ves en la constitución de lo *queer* como una identidad o como una categoría de arte?

Creo que es necesario, la identidad es un aspecto fundamental de la existencia.

¿Podrías nombrar un autor, artista, escritor ... que sea una referencia fundamental para el desarrollo de tu trabajo en relación con la dimensión de la *queeridad*?

Foucault por la noción de biopolítica... como escribí antes lo *queer* (en un sentido LGBT) no es algo fundamental en mi trabajo.

ABYECCIÓN (fluidos, violencia, enfermedad, trauma y muerte):

¿Podrías decirnos cómo aparece esta cuestión en tu trabajo y qué implicaciones tiene?

Uno no puede escapar de la muerte, de la pérdida, ausencia –lo interno– ya sea en un sentido literal o metafórico es una entidad que atraviesa la vida, creo que siempre he trabajado desde la pulsión de muerte&vida, meterme en una fosa sepulcral para salir por mis propias uñas, traspasar el shock de la vida hacia la asimilación, volverlo mío a través del ritual, no es una contemplación, es un devenir. mi obra quíeralo o no, está permeada por el trauma, por la necesidad de vivir el trauma y escapararlo –afrontarlo–, trascenderlo no por resistencia sino por el –dejarse ir–.

POSTCOLONIALIDAD:

¿Podrías decirnos cómo aparece esta cuestión en su trabajo y qué implicaciones tiene?

Ahondaré más en lo “decolonial” esto es algo “nuevo” en mi quehacer que tiene más que ver con los contextos en los que he presentado acciones en vivo, actualmente trabajo con nociones muy específicas del contexto mexicano –en términos mágicos– y presentar estas por decir en España o inclusive Chile, convierten estas obras en sucesos descentralizadores que me ponen a cuestionar el origen e implicación de salir de mi propio contexto y abordar otros. Por ejemplo, en una pieza presentada en valencia en la que un hombre español dio golpes con una pala a un espejo de obsidiana que se encontraba sobre mi pecho convierte la acción en una colonialidad en reversa, nuestras acciones en conjunto liberaban energías desde mi hacia el otro, cuando la “historia” es lo contrario...

LISTADOS DE ARTISTAS

Queerness, Espiritualidad y Performance Art (1950 hasta el presente)

Luigi Ontani (1943)

AA Bronson (1946)*⁹⁶⁶

Genesis Breyer P. Orridge (1950)

Jill Orr (1952)*

Cheri Gaulke (1954)*

Annie Sprinkle (1954)*

Guillermo Gómez-Peña (1955)

Ernesto Pujol (1957)*

André Stitt (1958)

Olivier de Sagazan (1959)*

Franko B (1960)*

Ron Athey (1961)*

Julia Bardsley (1962)

Atsushi Takenouchi (1962)

Guillermo Zabaleta (1965)

Predrag Pajdic (1965)

Angelica Liddell (1966)

Oreet Ashery (1966)

Graham Bell Tornado (1966)*

Lawrence Graham-Brown (1969)

Orryelle Defenestrade-Bascule (1969)*

Lee Adams (1970)*

Tobaron Waxman (1970)

Marisa Carnesky (1971)

Louis Fleischauer (1972)*

Joan Morey (1972)

Alkistis Dimech (1973)

Anabel Vanoni (1973)

Nina Arsenault (1974)

⁹⁶⁶ Lxs que llevan asterisco han podido ser entrevistadxs para esta investigación. Disponible en: <http://www.diegorambova.com/Interviews>

Whitney V. Hunter (1974)
Iris Madariaga (1974)
Dominic Johnson (1975)
Gaël L. (1975)*
Sébastien Lambeaux (1975)*
Tuomas Laitinen (1976)
Lukas Avendaño (1977)*
Terence Koh (1977)
Carlos Motta (1978)
Hector Canonge (1978)
Ebe Oke (1979)
Jayoung Yoon (1979)*
Rob Andrews (1979)
Micki Pellerano (1980)
Benjamin Sebastian (1980)*
Rabi Georges (1981)
Va-Bene Elikem Fiatsi (1981)*
Angela Caroline Edwards (1982)*
Viviana Druga (1982)*
Maikon K (1982)
Glaucus Noia (1982)*
Jon John (1983-2017)
Zackary Drucker (1983)
Adam Rose (1983)
Elisa García de la Huerta (1983)
Neo Fung (1983)*
Linda Stupart (1983)
Jos McKain (1984)*
Michael Dudeck (1984)*
Nina Santes (1984)*
Aj Dirtystein (1984)
Clara M. Carcedo (1984)*
Rodrigo Abreu (1984)
Genevieve Belleveau (GorgeousTaps) (1984)

Jeanelle Mastema (1984)*
Natalia Ramírez Püschel (1984)*
Tabitha Nikolai (1984)*
Tianzhuo Chen (1985)
Marco Nektan (1985)*
Abraham Salvador Tornero (1985)*
Russ Ligtas (1985)
Efrén Arcoiris (1985)
Marcus Vinícius (1985-2012)
Stefanie Elrick (1985)*
Nicola Hunter (1985)*
Taja Lindley (1985)
Ryan Brewer (1985)
Ishtar Bukkake/ROSÈ/Celeste (1986)
Eduardo Hurtado (1986)*
Joaquín Wall (1986)
Mikey McParlane (1986)*
Joyce Jandette (1986)
Raisa Maudit (1986)
Ivan Monteiro (Tropikahl Pussy) (1986)*
B. Ajay Sharma (1986)
Richard John Jones (1986)*
Juliana Huxtable (1987)
Marcelo d'Avilla (1987)
Alexander D'agostino (1987)
Nicolás Sandoval (1987)
Jasper Griepink (1988)*
Kunj (1988)
Daniel P. Cunningham (1988)
Marie Ségolène C. Brault (1988)
Albert Silindokuhle Ibokwe Khoza (1988)
Tareq Sayed Rajab de Montfort (1989)*
Alejandro Zertuche (1989)*
Arturo Tierra (1989)*

Damiano Fina (1990)*
Santiago Tamayo Soler (1990)
Anúk Guerrero (1990)*
Daniel Coka (1990)
Lechedevirgen Trimegisto (1991)*
Scarlett Mizraim (1991)
Luke Mannarino (1991)*
Oberon White (1992)
Stefan Jovanović (1992)*
Jake Bee (Jacob Budenz) (1993)*
Frank Bready Trejo (1993)*
Joseph Morgan Schofield (1993)*
Agata Kay (1993)*
Alexander Dodge Huber (1993)
Aurora Gazm (1994)*
Natalie Wearden (1994)
Jack Marcus Ellis (1994)
Starlight Romero (1995)
Alexis H. Escalante (1995)
Dominic Burkart (1997)

Performance y performatividad *queer* principalmente enfocada en el género: *drag*, *cross-dressing*, *female/male impersonation* y prácticas *gender bending*.

Adah Isaacs Menken (1835-1868)
William Horace Lingard (1839-1927)
Omar Kingsley aka Ella Zoyara (1840-1879)
Ella Wesner (1841-1917)
Francis Patrick Glassey aka Francis Leon (1844-1883)
Sara Bernhardt (1844-1923)
Frederick William Park aka Fanny (1846-1881)
Thomas Ernest Boulton aka Stella (1847-1904)
Samuel Wasgate aka Lulu Farini (1855-1939)
Bessie Bonehill (1855-1902)
Eddie Foy (1856-1928)
Dan Leno (1860-1904)
Frances Benjamin Johnston aka Fannie (1864-1952)
Matilda Alice Powles aka Vesta Tilley (1864-1952)
Annie Jones Elliot (1865-1902)
Clementine Delait (1865-1939)
Malcolm Scott (1872-1929)
Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927)
Walter Bothwell aka Bothwell Browne (1877-1947)
Ella Shields (1879-1952)
Radclyffe Hall (1880-1943)
Julian Eltinge (1881-1941)
Winifred Emms aka Hetty King (1883-1972)
Bert Errol (1883-1949)
Wilhelm Bendow (1884-1950)
Albert Hodgini aka Miss Daisy (1884-1962)
Arthur Lucan aka Old Mother Riley (1885-1954)
Lillyn Brown (1885-1969)
Herber Clifton (1885-1947)
Alexander Sacharoff (1886-1963)
Marcel Duchamp aka Rrose Sélavy (1887-1968)

Everett McKenzie aka Bert Savoy (1888-1923)
Lotte Hahm (1890-1967)
Edmond de Bries (1890/97- 1950?)
Ray (Rae) Bourbon (1892-1971)
Francis Renault (1893-1955)
Douglas Byng (1893-987)
Yevonde Cumbers Middleton (1893-1975)
Claude Cahun (1894-1954)
Sylvia von Harden (1894-1963)
Hannah Gluckstein aka Hannah Gluck (1895-1978)
Carlos de Beistegui y de Yturbe (1895-1970)
George Francis Peduzzi aka Karyl Norman (1897-1947)
Barbette (1898-1963)
Sebastian Droste (1892-1927)
Herbert "Slats" Beeson aka Berta Besson (1899-1969)
Anna Berber aka Anita Berber (1899-1928)
Pierre Molinier (1900-1976)
Marlene Dietrich (1901-1992)
Curt Bois (1901-1991)
Harald Kreutzberg (1902-1968)
Kazuo Ohno (1906-2010)
Gladys Bentley (1907-1960)
Quentin Crisp (1908-1999)
Jack Starr aka Jackie Starr (1915-198-)
Stormé DeLarverie (1920-2014)
T.C. Jones (1920-1971)
Herbert Tobias (1924-1982)
Lynne Carter (1924-1985)
Ernie Burch aka Blinks the Clown (1925-1993)
Charles Pierce (1926-1999)
Juan Hidalgo (1927-2018)
Danny La Rue (1927-2009)
Paul Lavern Cummings aka Laverne Cummings (1927-2018)
Andy Warhol (1928-1987)

John Vaccaro (1929)
Jack Smith (1932-1989)
Vicki Marlane (1934-2011)
John Barry Humphries aka Dame Edna Everage (1934)
Andrew Sherwood (1935)
Eleanor Antin (1935)
Michel Journiac (1935-1995)
Mario Montez (1935-2013)
Violeta la Burra (1937)
Lindsay Kemp (1938-2018)
James William Bailey (1938-2015)
Francisco Copello (1938-2006)
Bette Bourne (1939)
Joel-Peter Witkin (1939)
Hannah Wilke (1940-1993)
Valie Export (1940)
Vito Acconci (1940-1917)
Lynda Benglis (1941)
Macario Carrillo aka Tosh Carrillo (1941)
Lynn Hershman Leeson (1941)
Linda Montano (1942)
Ulay (1943)
Luigi Ontani (1943)
Jürgen Klauke (1943)
Steven Arnold (1943-1994)
Renate Bertlmann (1943)
Charles Ludlam (1943-1987)
Peggy Shaw (1944)
George Steeves (1945)
Martin Worman (1945-1993)
Klaus Nomi (1944-1983)
Marsha P. Johnson (1945-1992)
Ethyl Eichelberger (1945-1990)
Divine (1945-1988)

Danny Barratt aka Diva Dan (1945-1988)
Jerry Dreva (1945-1997)
Walter Pfeiffer (1946)
Judith F. Baca (1946)
Janine Antoni (1946)
AA Bronson (1946)
John Rothermel (1946-1994)
Juan Dávila (1946)
Marie France (1946)
Robert Mapplethorpe (1946-1989)
Holly Woodlawn (1946-2015)
Stephen Varble (1946-1984)
Urs Lüthi (1947)
Martha Wilson (1947)
Ocaña (1947-1983)
James Bartlett aka Rumi Missabu (1947)
Daniel Ware (1947-1979)
Orlan (1947)
Jayne County (1947)
Jackie Curtis (1947-1985)
Pat Oleszko (1947)
David Bowie aka Ziggy Stardust (1947-2016)
Marc Bolan (1947-1977)
Adrian Piper (1948)
Russell Craig Eadie aka Craig Russell (1948-1990)
Ana Mendieta (1948-1985)
Diane Torr (1948-2017)
Maud Molyneux aka Louella Intérim (1948-2008)
Tanya Mars (1948)
Birgit Jürgenssen (1949–2003)
Charles Atlas (1949)
Joey Arias (1949)
George Edgerly Harris aka Hibiscus (1949-1982)
John Flowers (1949-2005)

Keith Lyle Blanton aka Pristine Condition (1949-1994)
Lois Weaver (1949)
Carlos Pazos (1949)
Paquita Paquin (1949)
Anthony Friedkin (1949)
Pamela Tent-Carpenter aka Pam Tent (1949)
Genesis Breyer P-Orridge & Lady Jaye (1950 & 1969-2007)
Andrés Serrano (1950)
Kaisik Wong (1950)
Alex Silber (1950)
Bando Tamasaburo (1950)
Pierre et Gilles (1950 & 1953)
Sylvia Rae Rivera (1951-2002)
Yasumasa Morimura (1951)
Luciano Castelli (1951)
Patssi Valdez (1951)
Philip Sallon (1951)
Alina Troyano aka Carmelita Tropicana (1951)
Pedro Lemebel (1952-2015)
Carlos Leppe (1952-2015)
Susanne Bartsch (1952)
Hélène Hazera (1952)
Robert Legorreta aka Cyclona (1952)
Deborah Kass (1952)
Mario Mieli (1952-1983)
Everett Quinton (1952)
Anna Varney Cantodea (1952)
Nan Goldin (1953)
Sunil Gupta (1953)
Cindy Sherman (1954)
Annie Sprinkle (1954)
Harvey Fierstein (1954)
Nicholas Sinclair (1954)
Linder Sterling (1954)

Charles Busch (1954)
Miguel Benlloch (1954-2018)
Holly Hughes (1955)
Michael Musto (1955)
Guillermo Gómez-Peña (1955)
Vincent Fox aka Lavinia Co-op (1956)
Paul Shaw aka Precious Pearl (1956)
Natacha Rampova (1956)
Del LaGrace Volcano (1957)
Terence Smith aka Joan Jett Blakk (1957)
Brenda Dale Knox aka The Lady Chablis (1957-2016)
Ernesto Pujol (1957)
Annette Frick (1957)
Astrid Hadad (1957)
Chuck Nanney (1958)
Jerome Caja (1958-1995)
Tim Miller (1958)
Hunter Reynolds (1959)
Stephen Tashjian (1959)
Mark Morrisroe (1959-1989)
Lorenza Böttner (1959-1994)
John Kelly (1959)
Steven John Harrington aka Steve Strange (1959-2015)
Loren Rex Cameron (1959)
Ines Doujak (1959)
Pete Burns (1959-2016)
Franko B (1960)
Nayland Blake (1960)
RuPaul (1960)
Jeanne Dunning (1960)
Michelle Handelman (1960)
Shelly Mars aka Martin (1960)
Johnnie Baima (1960)
Grayson Perry aka Claire (1960)

Catherine Opie (1961)
Bridge Markland (1961)
Kutluğ Ataman (1961)
Leigh Bowery (1961-1994)
Ron Athey (1961)
Kembra Pfahler (1961)
Frau Diamanda (1961)
Zoe Leonard (1961)
Boy George (1961)
Oleg Kulik (1961)
Elisabeth Ohlson (1961)
David Hoyle aka The Divine David (1962)
Steven Cohen (1962)
Sergio Zvallos (1962)
Sarah Lucas (1962)
Alex Francés (1962)
Michael Clark (1962)
Samuel Fosso (1962)
Gillian Wearing (1963)
Inez van Lamsweerde (1963)
Collier Schorr (1963)
Elizabeth Marrero aka Macha (1963)
Kimiko Yoshida (1963)
Renate Lorenz & Pauline Boudry (1963 & 1972)
Rozz Williams (1963-1998)
Cabello/Carceller (1963 & 1964)
Burnel Penhaul aka Transformer (1964–2002)
Guy Barnes aka Trojan (1964-1986)
Kent Monkman (1965)
Lyle Ashton Harris (1965)
Andrey Bartenev (1965)
Leigh Crow aka Elvis Herselvis (1965)
Daniela Comani (1965)
Oreet Ashery (1966)

Akram Zaatari (1966)
James St. James (1966)
Michael Alig (1966)
Graham Bell Tornado (1966)
Matthew Bartney (1967)
Miguel Ángel Gaüeca (1967)
Amanda Lepore (1967)
Alessandro Codagnone (1967–2019)
Shaye Saint John aka Eric Fournier (1968)
Ernesto Tomasini (1968)
Jesús Martínez Oliva (1969)
Doran George (1969)
Giuseppe Campuzano (1969-2003)
Vaginal Davis (1969)
Ma Liuming (1969)
Lee Adams (1970)
Richie Rich (1970)
Kabuki Starshine (1970)
Tobaron Waxman (1970)
Ahlam Shibli (1970)
MilDred Gerestant aka Dréd Gerestant (1971)
Francesco Vezzoli (1971)
Walt Cassidy aka Walt Paper (1972)
Desi Santiago aka Desi Monster (1972)
Zanele Muholi (1972)
Taylor Mac (1973)
Nina Arsenault (1974)
Heather Cassils (1975)
Vasco Araújo (1975)
Aurora Reinhard (1975)
Christeene Vale (1976)
Ivo Dimchev (1976)
Pieter Hugo (1976)
Micha Cárdenas (1977)

Lukas Avendaño (1977)
Tomoko Sawada (1977)
Mary Coble (1978)
Armen Ra (1978)
Jack Ferver (1979)
Tejal Shah (1979)
Naomi Rincon Gallardo (1979)
Kris Grey aka Justin Credible (1980)
Benjamin Sebastian (1980)
Hija de Perra (1980-2014)
Rabi Georges (1981)
Va-Bene Elikem Fiatsi (1981)
Flora Goodthyme (1981)
Ryan Trecartin (1981)
Raafat Hattab (1981)
Matt Savitsky (1982)
Wu Tsang (1982)
Angela Caroline Edwards (1982)
Zackary Drucker (1983)
Jon John (1983-2017)
Adam Rose (1983)
Neo Fung (1983)
Daniel Lismore (1984)
Michael Dudeck (1984)
Aj Dirtystein (1984)
Jeanelle Mastema (1984)
Tabitha Nikolai (1984)
Tianzhuo Chen (1985)
Lauren Barri Holstein (1985)
Ryan Brewer (1985)
Sean Fader (1985)
Ishtar Bukkake/ROSÈ/Celeste (1986)
Richard John Jones (1986)
Mikey McParlane (1986)

Joyce Jandette (1986)
Lady Gaga (1986)
Ivan Monteiro (Tropikahl Pussy) (1986)
Montgomery Perry Smith (1986)
Mykki Blanco (1986)
Juliana Huxtable (1987)
Alexis Blair Penney (1987)
Patrick Staff (1987)
Alexander D'agostino (1987)
Colin Self (1987)
Albert Silindokuhle Ibokwe Khoza (1988)
Onur Gökhan Gökçek (1988)
Tareq Sayed Rajab de Montfort (1989)
Keijaun Thomas (1989)
Faluda Islam (1990)
Damiano Fina (1990)
Amrou Al-Kadhi (1990)
Anúk Guerrero (1990)
Santiago Tamayo Soler (1990)
Lechedevirgen Trimegisto (1991)
Victoria Sin (1991)
Pi The Mime (1991)
Alexis Ruiseco (1991)
Amy Kingsmill (1991)
Oberon White (1992)
Alexander Dodge Huber (1993)
Agata Kay (1993)
Alain Chaney (1993)
Jack Marcus Ellis (1994)
Danielle Abrams (1994)
Starlight Romero (1995)
Travis Alabanza (1996)

Espiritualidad y performance (1885 hasta el presente)

Katherine Tingley (1847-1929)
August Strindberg (1849-1912)
Rudolf Steiner (1861-1925)
Konstantín Stanislavski (1863-1938)
Shloime Anski (1863-1920)
William Butler Yeats (1865-1939)
George Ivánivich Gurdjieff (1866-1949)
Marie Steiner (1867-1948)
Anne Brigman (1869-1950)
Aleister Crowley (1875-1947)
Rudolf von Laban (1879-1958)
Mary Wigman (1886-1973)
Michael Chéjov (1891-1955)
Antonin Artaud (1896-1948)
Michel De Ghelderode (1898-1962)
Melchor Zortybrandt (1900¿?-2010¿?)
John Cage (1912-1992)
Maya Deren (1917-1961)
Merce Cunningham (1919-2009)
Anna Halprin (1920-?)
Lygia Clark (1920-1988)
Joseph Beuys (1921-1986)
Marion Scott Rosalsky (1922-2008)
Marjorie Cameron (1922-1995)
Sergei Parajanov (1924-1990)
Peter Brook (1925)
Otto Mühl (1925-2013)
Rachel Rosenthal (1926-2015)
Kenneth Anger (1927)
Yves Klein (1928-1962)
Alejandro Jodorowsky (1929)
Fakir Musafar (1930-2018)

Jerzy Beres (1930-2012)
Osamu Kuroda (1931)
Augusto Boal (1931-2009)
Barbara T. Smith (1931-?)
Ken Unsworth (1931)
Mary Beth Edelson (1933)
Stuart Brisley (1933)
Jerzy Grotowski (1933-1999)
Richard Schechner (1934)
Michel Journiac (1935-1995)
Dieter Appelt (1935)
Jannis Kounellis (1936)
Eugenio Barba (1936)
Hermann Nitsch (1938)
Carolee Schneemann (1938)
Zbigniew Warpechowski (1938)
Gina Pane (1939-1990)
Vijali Hamilton (1939)
Judy Chicago (1939)
Rudolf Schwarzkogler (1940-1969)
Susan Hiller (1940-2019)
Linda Montano (1942)
Meredith Monk (1942)
Katalin Ladik (1942)
J. Frank Munns (1943)
Senga Nengudi (1943)
Alastair MacLennan (1943)
Ulrike Rosenbach (1943)
Terry Fox (1943-2008)
Fern Shaffer (1944)
Manuel Mendive (1944)
Donna Henes (1945-?)
Maxine Sanders (1946)
Guadalupe García-Vásquez (1946)

Charles Simonds (1945)
Valeriy Gerlovín & Rimma Gerlovina (1945 & 1951)
Eugenia Chellet (1945)
Marina Abramovic (1946)
Frank James Moore (1946-2013)
Albert Vidal (1946)
AA Bronson (1946)
Chris Burden (1946-2015)
Houston Conwill (1947)
Ana Mendieta (1948-1985)
Cecilia Vicuña (1948)
Teresa Murak (1949)
Istvan Kantor (1949)
Dioscorides Pérez (1950)
Darryl Sapien (1950)
Bill Viola (1951)
Marilyn Arsem (1951)
Pedro Lemebel (1952-2015)
Jill Orr (1952)
David Nebreda (1952-?)
Alex Grey (1953)
Cheri Gaulke (1954)
Diamanda Galas (1955)
Guillermo Gómez-Peña (1955)
María Teresa Hincapié (1956-2008)
Rocío Boliver (Congelada de uva) (1956)
Leandro Soto Ortiz (1956)
Ernesto Pujol (1957)
Victor Petrov-Chrucki (1957)
Diego Piñón (1957)
María Evelia Marmolejo (1958)
André Stitt (1958)
Marta María Pérez Bravo (1959)
Olivier de Sagazan (1959)

Franko B (1960)
Hermes Cifuentes (1960)
Ron Athey (1961)
Barbara Ann Bickel (1961)
Ego Kornus (1961)
Brian Butler (1961)
Atsushi Takenouchi (1962)
Andrea Pagnes & Verena Stenke (1962 & 1981)
Ronald Duarte (1962)
Randall Garrett (1962)
Eulalia Valldosera (1962)
Zai Kuning (1964)
Justyna Jan-Krukowska (1964)
Zhang Huan (1965)
Katia Tirado (1965)
Ansuman Biswas (1965)
Predrag Pajdic (1965)
Amara Tabor Smith (1965)
Angelica Liddell (1966)
Steven Leyba (1966)
Oreet Ashery (1966)
Matthew Barney (1967)
Ulises Pistolo Eliza (1967)
Stefan Belderbos (1967)
Ayrson Heráclito (1968)
Erzsébet Baerveldt (1968)
Anne-Katrin Spiess (1968)
Orryelle Defenestrade-Bascule (1969)
Thomas Albrecht (1969)
Giuseppe Campuzano (1969-2013)
Ziya Azazi (1969)
Lawrence Graham-Brown (1969)
Lee Adams (1970)
Marisa Carnesky (1971)

Tobaron Waxman (1970)
Louis Fleischauer (1972)
Joan Morey (1972)
Ángelica Pérez Germain (1972-2010)
María José Arjona (1973)
Vela Oma (Phelan) (1973)
Alkistis Dimech (1973)
Anabel Vanoni (1973)
Nikhil Chopra (1974)
Whitney V. Hunter (1974)
Iris Madariaga (1974)
Kata Mejía (1974)
Nina Arsenault (1974)
Dominic Johnson (1975)
Gäel L. (1975)
Nicole Soden (1975)
Shana Robbins (1975)
Chikukuango Cuxima-Zwa (1975)
Tuomas Laitinen (1976)
Migui Mandalasol (1977)
Lukas Avendaño (1977)
Vanessa Lodigiani (1977)
Iwan ap Huw Morgan (1977)
Carlos Motta (1978)
Zoe Kreye (1978)
Antonio Ramírez Stabivo (1978)
Elijah Burgher (1978)
Sylvie Tourangeau (1978)
Hector Canonge (1978)
Tara Goudarzi (1978)
Aradia Sunseri (1978)
Ulysses Black (1978)
Chiara Fumai (1978-2017)
Gabrijel Savic Ra (1978)

Ebe Oke (1979)
Jayoung Yoon (1979)
Rob Andrews (1979)
Catalina Swinburn (1979)
Micki Pellerano (1980)
Benjamin Sebastian (1980)
Nissa Nishikawa (1981)
Rabi Georges (1981)
Maikon Kempinski (1982)*
Angela Caroline Edwards (1982)
Viviana Druga (1982)
Aaron Stewart Lewis Knapp (1982)
Romina de Novellis (1982)
Glaucus Noia (1982)
Tatiana Koroleva (1983)
Jon John (1983-2017)
Zackary Drucker (1983)
Adam Rose (1983)
Ra'z Salvarita (1983)
Neo Fung (1983)
Linda Stupart (1983)
Jos McKain (1984)
Michael Dudeck (1984)
Carlos Iván Cruz Islas (1984)
Julio Láudano (1984)
Clara Macías Carceo (1984)
Jasper Griepink (1984)
Aj Dirtystein (1984)
Rodrigo Abreu (1984)
Genevieve Belleveau (GorgeousTaps) (1984)
Jeanelle Mastema (1984-?)
Natalia Ramírez Püschel (1984)
Nicola Hunter (1985)
Adaku Utah (1985)

Tianzhuo Chen (1985)
Marco Nektan (1985)
Abraham Salvador Tornero (1985)
Russ Ligtas (1985)
Efrén Arcoiris (1985)
Marcus Vinícius (1985)
Stefanie Elrick (1985)
Ishtar Bukkake/ROSÈ/Celeste (1986)
Raisa Maudit (1986)
B. Ajay Sharma (1986)
Joaquín Wall (1986)
Jimmy Edgar (1986)
Mikey McParlane (1986)
LaBala Rodríguez (1986)
Joyce Jandette (1986)
Eduardo Hurtado (1986)
Úrsula San Cristóbal (1987)
Jacquelyn Marie Shannon (1987)
Marcelo d'Avilla (1987)
Alexander D'agostino (1987)
Sahej Rahal (1988)
Albert Silindokuhle Ibokwe Khoza (1988)
Bobby English Jr. (1989)
Alejandro Zertuche (1989)
Arturo Tierra (1989)
Julieta Triangular (1989)
Diego Barrera (1989)
Tareq Sayed Rajab de Montfort (1989)
Anúk Guerrero (1990)
Damiano Fina (1990)
Daniel Coka (1990)
Lechedevirgen Trimegisto (1991)
Ray Ferreira (1991)
Manuel Arturo Abreu (1991)

Oberon White (1992)

Agata Key (1993)

Alexander Dodge Huber (1993)

David Barba (1993)

Frank Bready Trejo (1993)

Joseph Morgan Schofield (1993)

Aurora Gazm (1994)

Jack Marcus Ellis (1994)

Alexis H. Escalante (1995)